

Tallinna Ülikool
Germaani-Romaani Keelte ja Kultuuride Instituut
Tõlkekoolituse osakond

Annika Tiro

HISPAANIA KULDAJASTU
DRAAMAKIRJANDUSE TÕLKIMINE EESTI
KEELDE PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA
TEOSTE NÄITEL

Magistritöö

Juhendaja:
Kadri Leit-Tromp

Tallinn 2011

SISUKORD

SUMMARY	4
SISSEJUHATUS.....	7
1. DRAAMA TÕLKIMINE	10
1.1 Semiootiline lähenemine	11
1.2 (Para)lingvistiline lähenemine	17
1.3 Sotsiokultuuriline lähenemine	19
1.4 Terminoloogia	23
1.5 Allikad	28
2. HISPAANIA KULDAJASTU DRAAMA JA SELLE EESTINDAMINE	32
2.1 Hispaania kuldajastu draama	32
2.1.1 Hispaania kuldajastu	32
2.1.2 Hispaania kuldajastu teater	33
2.1.3 Hispaania kuldajastu näitekirjanikud ja draama	36
2.1.4 Pedro Calderón de la Barca	38
2.2 Hispaania kuldajastu draamakirjanduse eestindamine	41
2.2.1 Hispaania kuldajastu draamakirjandus eesti keeles	41
2.2.2 August Sang	43
2.2.3 Jüri Talvet	46
3. CALDERÓNI NÄIDENDITE „NÄHTAMATU DAAM“ JA „ELU ON UNENÄGU“ EESTINDUSED	49
3.1 Tõlkijad ja tõlgitud tekst	50
3.1.1 Tõlkijad ja nende tõlkekreedo	50
3.1.2 Tõlgete pealkirjad	55
3.1.3 Tõlgete struktuur	56
3.1.4 Lähte- ja sihtteksti tegelased ja sisu	60
3.1.5 Remargid	63
3.1.5.1 Esimest liiki remargid	66
3.1.5.2 Teist liiki remargid	71
3.1.5.3 Kolmandat liiki remargid	74
3.1.5.4 Neljandat liiki remargid	79
3.1.5.5 Viiendat liiki remargid	83
3.1.5.6 Kuuendat liiki remargid	84
3.2 Ekstralingvistilised elemendid	85
3.2.1 Sotsiokultuuriline kontekst	85

3.2.1.1 Poliitiline olukord	85
3.2.1.2 Repertuaar.....	88
3.2.1.3 Sotsiokultuuriline kontekst tõlgetes	92
Isikunimed	92
Kohanimed	95
Sinatamine ja teietamine.....	96
3.2.2 Värsianalüüs	97
3.3 Järeldused	102
KOKKUVÕTE	105
BIBLIOGRAAFIA	110
LISAD.....	120
Lisa 1. Hispaania kuldajastu näidendite lavastamine Eesti teatrites	120
Lisa 2. Näidendi „Nähtamatu daam“ sisukokkuvõte August Sanga tõlke põhjal	123
Lisa 3. Näidendi „Elu on unenägu“ sisukokkuvõte Jüri Talveti tõlke põhjal.....	126
Lisa 4. Näidendite kavalehed.....	128
Lisa 5. Värsiread eri versioonides	133
Lisa 6. Isiku- ja kohanimed eri versioonides	136
Lisa 7. Stroofivormid värsiridade kaupa eri versioonides	139

SUMMARY

“The translation of Spanish Golden Age drama into Estonian on the basis of the works by Pedro Calderón de la Barca.”

Many literature translators and especially poetry translators have claimed that from the three basic kinds of literature (prose, poetry and drama) the translation of poetry is the most difficult one because the translator also must take into account metric and verse which differentiates from language to language. Many drama translators evidently put such a claim under suspicion because also in drama works one can find verse and metric. Yet the main complication of the drama translation derives from its specific difference from the rest of the literary forms – its orientation to the theatre. Although there are exceptions, the drama text is usually written to be performed on the stage, not just to be published in writing, and so the drama text belongs to two different fields – to literature and to theatre. And this is precisely why the drama translation is considered to be so complicated and it has caused so many discussions between different theorists and practitioners.

The aim of this master’s thesis is to examine the drama translation theory, its main theorists and sources and to analyse the specific strategies used by Estonian translators August Sang and Jüri Talvet in translating into Estonian language the works of the Spanish Golden Age dramatist Pedro Calderón de la Barca. The practical analysis is based on the comedy “The Phantom Lady”, translated into Estonian by August Sang probably at the beginning of the 1950s, and on the tragedy “Life is a Dream”, translated into Estonian by Jüri Talvet in 1999. The analysis uses actually three different translation versions due to the fact that in 2004 Jüri Talvet took the manuscript of August Sang’s translation of “The Phantom Lady”, edited it and published in writing. The secondary aim of the author of this master’s thesis is to make the readers think and discuss about the specifics of the drama translation and the author hopes that perhaps in the future there are more translators who would want and have the courage to translate into Estonian more works of the Spanish Golden Age dramatists.

The master’s thesis consists of three chapters. The first chapter focuses on the general theory of drama translation, offering an overview of the different theories existing in this field, alongside with the main names, sources and terminology. The thesis indicates

only those theorists who have specifically concentrated on drama translation in their works. In the last 30 years the existence of such theorists has rapidly increased.

The second chapter of the master's thesis concentrates on the Spanish Golden Age drama and its availability in Estonian language both in written form and in the Estonian theatres. This chapter examines the era of Spanish Golden Age, its main representatives in drama, giving the background of the life and works of Pedro Calderón de la Barca. It also shows which of the Calderón's works have been translated into Estonian and staged in Estonian theatres through out the history, additionally concentrating on two Estonian translators of Calderón's works – August Sang and Jüri Talvet.

The third chapter shows the practical analysis, concentrating on the written drama text. In the 1950s when the translation of "The Phantom Lady" was made by August Sang the existence of drama translation theory was nothing like during the end of the 20th century when the translation of "Life is a Dream" was published by Jüri Talvet. Even if such a theory would have existed in the same measure in 1950s, it is doubtful it would have reached Estonia due to the severe censorship of the Soviet Union. Therefore the analysis looks at the specific translation choices made by Sang and Talvet in their background, their general ideas of translation and these specific translations, concentrating on extralinguistic elements such as sociocultural context and analysis of verse.

The thesis has appendices listing all the Spanish Golden Age dramas staged in Estonian theatres, the summaries of the plots of "The Phantom Lady" and "Life is a Dream", the pages from the playbills of the works analysed and different tables showing the verse lines, anthroponyms, toponyms and metric forms in different versions of translations.

The analysis of the first chapter shows that the theory of drama translations can very broadly be divided into three approaches – the semiotic, the (para)linguistic and the sociocultural. Still, there remain many theorists and practitioners who can be placed either in more than one of these approaches or in none due to the fact that they have been unwilling to clarify their ideas enough to decide which approach they follow most. The situation in drama translation theory is further complicated due to the existence of different terms and the lack of unity in use of them. Nevertheless there is a general acceptance of the existence of the three approaches mentioned.

As to the translation analysis, it appears that the general aim of August Sang translating "The Phantom Lady" was to translate it for the theatre so it could be brought on stage in spite of the difficult sociocultural context of that time. The aim of Jüri Talvet

translating “Life is a Dream” seems to have been the opposite to Sang and the translation was mainly oriented to the reader, not the spectator- This claim can also be confirmed by the fact that this particular translation was first published as a book and later staged in Estonian theatre. Therefore one can conclude that Sang represents the sociocultural approach, which was created on the basis of semiotic approach, and Talvet on the contrary represents mainly the (para)linguistic approach.

The master’s thesis is written in Estonian and contains 140 pages including the list of contents, summary, preface, bibliography and appendices.

SISSEJUHATUS

Klassikaline kirjandusteooria jagab ilukirjanduse kolmeks põhiliigiks – eepikaks, lüürikaks ja draamatikaks ehk teisisõnu proosaks, luuleks ja draamaks. Esimesel juhul on tegemist teoreetiliselt range mõistekasutusega, mille kõrval on laialt käibel ka teine jaotus. (Epner 1992: 4) Mitmed ilukirjanduse tõlkijad ja eriti just luule tõlkijad on väitnud, et ilukirjanduse kolmest põhiliigist on kõige raskem või keerulisem tõlkida luulet, viidates luule eripärale kasutada värssi ja meetrikat, mis teatavasti varieerub keelest keelde. Mitmed draama tõlkijad seavad aga sellise väite kahtluse alla, kasvõi juba seetõttu, et ka draamas kasutatakse värssi ja meetrikat. Peamiseks olukorda raskendavaks asjaoluks peetakse aga draama põhilist erinevust teistest kirjandusvormidest – nimelt on draama orienteeritud teatrile. Kuigi on erandeid, on draamatekst enamasti kirjutatud just teatris esitamiseks, mitte trükis avaldamiseks või vähemalt mitte üksnes trükis avaldamiseks, ning nii kuulub draamatekst ühelt poolt kirjandusteooria valdkonda (draamatekst kui draama väljund) ja teiselt poolt teatri kui eraldi kunstiliigi valdkonda. Selline duaalsus ehk kahetiorienteeritus ongi peamiseks põhjuseks, miks draamatõlkimist peetakse niivõrd keeruliseks, kuna „draamateose täielikumaks mõistmiseks ning adekvaatseks tõlgendamiseks on tarvis seetõttu tunda teatri kui kunstiliigi olemust“ (Epner 1990: 1), ning mis on kaasa toonud suuri vaidlusi draamatõlkimise teoreetikute hulgas.

Just see duaalsus ning väidetav keerukus draamatõlkimisel oligi teema valiku motivatsiooniks, eriti veel teadmine, et Tallinna Ülikooli tõlkekoolituse osakonnas ei ole draamatõlkimisest magistritöid kirjutatud, veel vähem hispaaniakeelsest draamast. Hispaania kuldajastu sai valitud ühelt poolt puhtalt isiklikust huvist nimetatud ajajärgu vastu ja teiselt poolt üldlevinud arvamusest, et just Hispaania kuldajastust pärineb selle kultuuri tähtsaim näitekirjandus.

Hispaania kuldajastu suurimad draamakirjanikud on Lope de Vega ja Calderón de la Barca. Käesoleva magistritöö autori huvi viimase loomingu vastu tuleneb juba õpingute ajast Tartu Ülikooli hispaania keele ja kirjanduse erialal, kui bakalaureusetöö teemaks sai valitud *Los espejismos barrocos en Calderón y Velázquez* („Baroki peegeldused Calderónis ja Velázquez’is“). Vaadeldes lähemalt Calderóni teoste tõlkimist eesti keelde, ei saa üle ega ümber kahest tuntud eesti tõlkijast – August Sangast ja Jüri Talvetist – ning just seetõttu sai valitud analüüsitavad tõlked just nende kahe suurkuju tõlkeloomingu hulgast.

Käesoleva magistritöö eesmärk on seega analüüsida Hispaania kuldajastu draama tõlkimist hispaania keelest eesti keelde dramaturgi Pedro Calderón de la Barca teoste näitel. Analüüsi aluseks on Calderóni komöödia „Nähtamatu daam” (*La dama duende*), mille on eesti keelde pannud tõlkija ja luuletaja August Sang ilmselt 1950ndate algul (vt. punkt 2.2.2) ning draama „Elu on unenägu” (*La vida es sueño*), mille on eesti keelde tõlkinud tuntud hispanist Jüri Talvet 1999. aastal ja mis samal aastal avaldati ka trükis. Analüüsis kasutatakse tegelikult kolme tõlkeversiooni, kuna 2004. aastal ilmus August Sanga „Nähtamatu daami“ tõlge Jüri Talveti poolt toimetatuna ning väljaande eessõnas tunnistab Talvet, et tegi Sanga tõlkesse „mitmesuguseid kohandusi“ (Talvet 2004: 8), sealhulgas kasutas Sanga pandud pealkirja „Nägematu daam“ asemel „Nähtamatu daam“. Magistritöö autor loodab panna lugejad ja tõlkijad arutlema draamatõlkimise eripärade üle ning mõtlema, mida draamatõlkimine endast kujutab. Tööst selgub, et sõltuvalt autorist, tõlkijast või lugejast võib seda väga erinevalt mõtestada ja tõlgendada. Teisalt loodab autor, et ehk läbi käesoleva analüüsi leidub rohkem hispaania keele oskajaid, kes julgeksid ja tahaksid ette võtta Hispaania kuldajastu näidendite (mille algmaterjal on niivõrd rikkalik) meie emakeelde tõlkimise ja Eesti teatripubliku ette toomise.

Käesolev magistritöö koosneb kolmest peatükist. Töö esimeses osas antakse lühiülevaade draama tõlkimisest – põhilistest suundadest ja teoreetikutest, terminoloogiast ning allikatest. Töö aluseks on võetud ainult need tõlketeoreetikud, kes on oma analüüsides, teooriates või retsensioonides välja toonud just draama tõlkimise ning selle erijooned, mitte rääkinud üldiselt ilukirjanduse tõlkimisest, viitamata täpsemalt draamale. Kui 1980ndatel aastatel oli draama tõlkimisest kirjutavaid teoreetikuks vaid üksikuid, siis viimase kahekümne aasta jooksul on mitmed tuntud tõlketeoreetikud keskendunud eraldi ka draama tõlkimisele. Lisaks on mitmed draamatõlkijad liitunud teoreetikute perega ning täiendanud valdkonda omapoolsete tähelepanekutega, mistõttu on põhjust keskenduda draama tõlkimise analüüsi puhul just vaid nendele autoritele. Siiski ei ole töö esimese peatüki eesmärgiks refereerida, mida üks või teine teoreetik on öelnud või millele keskendunud, vaid anda sissejuhatavas vormis ülevaade erinevate koolkondade väljakujunemisest ja nende põhilistest seisukohtadest, mis aitaksid lugejat orienteeruda paremini käesoleva magistritöö kolmanda peatüki analüüsis ja järeldustes.

Teises peatükis järgneb ülevaade Hispaania kuldajastu draamast ja selle eestindamisest. Selles töö osas saab lugeda täpsemat taustainfot nii Calderóni, Sanga kui Talveti kohta – nende elust ja loometööst, sealhulgas nende tõlkeloomingust ning samal

ajal tutvuda, mida on Hispaania kuldajastu draamast üldse eesti keelde tõlgitud ning millised Eesti teatrid nende näidendite lavastamise on ette võtnud.

Töö kolmas peatükk on jäetud mainitud teoste analüüsile, keskendudes kirjalikule draamatekstile (nii lähte- kui sihttekstile). Analüüsitavateks punktideks on ühelt poolt tõlkijad ja nende tõlgitud tekstide üldised punktid ning teiselt poolt ekstralingvistilised elemendid sotsiokultuurilise konteksti ja värsianalüüsi näol. Analüüs lähtub Jorge Braga Riera poolt 2009. aastal välja antud teosest, mis samuti keskendub Hispaania kuldajastu draamale, kuigi teisest vaatepunktist. Eesmärk on uurida, millistest erinevatest tõlkestrateegiatest on Sang ja Talvet oma tõlgete tegemisel lähtunud ning milliseid seaduspärasusi nendes esineb. Nimetatud eesmärkide järelused on kokku võetud magistritöö kokkuvõttes.

Kõige lõpuks on lisades ära toodud kronoloogia Hispaania kuldajastu näidendite lavastamisest Eesti teatrites, näidendite „Nähtamatu daam“ ja „Elu on unenägu“ sisukokkuvõtted, vaatluse all olevate näidendite kavalehtede näited, värsiridade, isiku- ja kohanime esinemine eri versioonides ning stroofivormide kasutamine.

Enne töö juurde asumist sooviksin tänada oma suurepärast juhendajat Kadri Leit-Trompi igakülgse abi ja rohkete nõuannete eest, samuti Ingrid Hinojosat, Liisa Konsapit ja Triin Pappelit nende aja ja toetuse eest.

1. DRAAMA TÕLKIMINE

Kuni 1970ndate lõpu ja 1980ndate alguseni ei rääkinud tõlketeoreetikud põhimõtteliselt eraldi draama tõlkimisest ning seetõttu puudusid ka tõsiseltvõetavad teoreetilised tööd antud valdkonnas. Näidendit ja selle lavastamist vaadeldi kui osa traditsioonilisest kirjandusteooriast ja -maailmast, mistõttu ka näidendite tõlkimisel kasutati samu kriteeriume ja strateegiaid nagu teistegi kirjandusteoste puhul. Kasutati nii proosa kui luule tõlkimise aluseks olevaid ideid, arutlemata pikemalt, mis on üldse draama tõlkimine, kas sellel on mingeid eripärasid võrreldes proosa ja luulega ning kui on, siis mis nurga alt neile läheneda. Üldjoontes draamatõlkimist kui eraldiseisvat tõlkimise liiki ei peetud vajalikuks välja tuua ega mingeid üldprintsippe luua.

Päris mainimata see valdkond muidugi ei olnud, esines mõningaid erandeid. Näiteks 1848. aastal kirjutas Ludwig Tieck, oma kuulsas kirjas Euripidese näidendi „Elektra“ ajaloohämaruses tundmatuks jäänud tõlkijale, et kõige enam meeldis talle tõlke juures asjaolu, et selle keel oli üdini dramaatiline, mitte tüüpiline akadeemikute väljendusviis, mis ei suuda luua tõelist kõnet, teatrile iseloomulikku loomulikku dialoogi. (Snell-Hornby 2007: 106)

Üldiselt võibki rääkida, et kuni 1980ndateni tehti kahte tüüpi draama tõlkeid. Ühel pool asusid sõna-sõnalised tõlked ja teisel pool „mängitavad“ tõlked, esimest propageerisid akadeemikud, teist tõlkijad. Nimelt juba 17. sajandist on võimalik dokumenteeritult jälgida Vana-Kreeka ja Vana-Rooma näitekirjanike tööde tõlkimist (hiljem lisandusid neile 18. sajandil ka Shakespeare'i aegsed näidendid), mille puhul nähti näidendites poeetilisi tekste, mis on mõeldud paberil lugemiseks ja kirjandusliku tekstina sõna-sõnaliseks tõlkimiseks. Sellist lähenemisenurka esindavad enamasti akadeemikud, kes vältisid igasugust lavastuslikku aspekti ning peamiseks kriteeriumiks tõlkimise puhul oli värsivorm ja kirjaliku teksti üleolek. Samas leidis tõlkijaid, eriti just Põhja-Euroopas, kes pidasid oma eesmärgiks luua kiireid „puudulikke“ tõlkeid, mida saaks hiljem näidendiks muuta. Tekst ei olnud püha, vaid vastupidi, seda muudeti vastavalt soovile ja vajadusele, mis lähtus näiteks publiku ootustest, näitetrupi suurusest, näitlejate repertuaarist, aja- ja ruumipiirangutest, jne. (Bassnett 1991: 105–106) Mõlemal juhul lähtuti konkreetsetest vajadustest ja eesmärkidest ning küsimust – mis on draama tõlkimine? – ei tõstatatud.

Alates 1980ndatest algasid aga diskussioonid draama tõlkimise olemuse ja eripära üle. Esmakordselt hakati uurima, mis eristab draama tõlkimist teistest tekstidest, eriti just teistest kirjanduslikest tekstidest. Peamiseks probleemiks draama tõlkimise puhul peetakse selle paigutust eri distsipliinide vahel ja sidusust erinevate valdkondadega, nagu sai mainitud juba sissejuhatuses. Ühelt poolt on see siis seotud kirjandusteadusega ja teiselt poolt teatriteooriaga. Kui ajalooliselt vaadeldi draama tõlkimist puhtalt kirjandusteooria osana, mistõttu ilmselt ei peetud vajalikuks ka eraldiseisvaid teoreetilisi aluseid luua, siis mida aeg edasi, seda enam leidsid teoreetikud, et ei saa ignoreerida draama tõlkimise seotust teatriteooriaga. Olukorra tegi aga keerulisemaks asjaolu, et ka teatriteoorias (eriti just teatriuurimustes – kuidas ja millistel alustel teatrit ja selle erinevaid aspekte analüüsida) ei ole asjad kindlalt paigas, vaid erinevad teatriuurijad lähtuvad erinevatest teooriatest ja aluspunktidest (Palu 1997).

Kõigist neist erinevatest teatriuurimise teooriatest on draamatõlkijad ja draama tõlkimise teoreetikud oma teooriate lähtepunktiks valinud teatrimaailmast vaid ühe teatriuurimuse suundumuse – teatrisemiootika, mida teatrimaailmas kasutatakse laialdaselt erinevate teatrit puudutavate uurimuste läbiviimiseks, kuna see annab hea ülevaate ja rohkelt teadmisi lavastuste ülesehitusest. Mitmed teatriuurijad on veendumusel, et just teatrisemiootika annab võimaluse leida konkreetseid ja objektiivseid vastuseid teatrit puudutavas küsimustes ning ilmselt just seetõttu on teatrisemiootika põhiprintsiibid ülekantud ka draama tõlkimisele. (*ibid.*)

Alates 1980ndatest saigi draama tõlkimise teoorias valdavaks kaks peamist suunda – ühelt poolt semiootiline lähenemine ja teiselt poolt lähenemine, mis keskendus teksti keelelisele aspektile. Kuigi need kaks suunda kujunesid välja juba 1980ndatel, jätkus nende katsetamine erinevate autorite poolt läbi rohkete näidete 1990ndatel. 1990ndate teisel poolel lisandus neile lisaks ka kolmas suund – sotsiokultuuriline lähenemine, mis tuleneb üldistest kultuuriteooriatest.

1.1 Semiootiline lähenemine

Teatrisemiootika väldib hermeneutilist vaatenurka ehk tõlgendamist, kuna eesmärgiks on pakkuda objektiivsemaid lahendusi, kui seda võimaldab tõlgendamine. Selleks kasutakse lingvistika meetodeid ja termineid, kuna teatris nähakse keelt ja teatrimärkides keelelisi muutujaid. Kuid kuna lingvistika keskendub verbaalsele keeletasandile, siis teatrisemiootika on välja kujundanud üldisest semiootika

märgisüsteemist lähtuvalt lisaks teatri semiootilised allsüsteemid, mis üritavad hõlmata kõike teatrisse puudutavat, näiteks muusikat, žeste, valgustust, lavakujundust, kostüüme jne. (Palu 1997)

Esimeseks autoriks teatrisemiootika alal oli Antonin Artaud, kes 1930ndatel otsis võimalusi talletamaks teatrile spetsiifilist keelt. Esimesteks teaduslikeks töödeks antud teemal peetakse siiski Praha koolkonna kriitikute töid. 1930ndatel aastatel üritavad nii Otokar Zich, Jan Mukařovský, Jiří Veltruský, Jindřich Honzl kui Pëtr Bogatyrev analüüsida teatrielemente struktuurist ja märgisüsteemist lähtuvalt. (Nicolarea 2002)

Praha koolkonna semiootikute teooriaid analüüsinud Kreeka päritolu professor Ekaterini Nicolarea sõnul oli Otokar Zich esimene autor, kes juba 1931. aastal keeldus aktsepteerimast kirjaliku teksti automaatset domineerimist teatri teiste süsteemide üle, väites, et tegemist on vaid ühe süsteemiga teatri kui dramaatilise esitluse süsteemide seas. Zichi teooriale järgnes Mukařovský, kes samuti uskus, et tervik moodustub erinevate allüksuste ühendamisel ja et oluline on publik kui terviku tähenduse looja, kuid kellele näidend samas ei olnud mitte üks märk, vaid kui erinevate semiootiliste üksuste ühend, kusjuures need üksused kuuluvad erinevatesse süsteemidesse, kuid sellegipoolest töötavad koos näidendi loomiseks. (*ibid.*)

Pëtr Bogatyrevit analüüsides jõudis Nicolarea aga järeldusele, et Bogatyrev üritas teatrimärgi mobiilsuse, paindlikkuse ja dünaamilisuse kaudu kirjeldada teatrisemiootika peamiseid elemente. Tema teooriat jätkas Veltruský väitega, et kõik, mis on laval, on märk, ning Honzl, kes leidis, et märkide hierarhiat on võimatu fikseerida, kuna see vastab teatrimärgi muutuvale loomule. (*ibid.*)

Vaatamata nendele esimestele töödele 1930ndatel aastatel, möödus ligikaudu 30 aastat enne järgmiste teoreetikute tööde avaldamist. 1950ndatel avaldas Roland Barthes mõningad artiklid, mis haakuvad teemaga, kuid alles 1960ndate lõpus ilmusid järgmised tööd selles valdkonnas – autoriks poola semiootik Tadeusz Kowzan. Kowzan võttis aluseks Praha koolkonna tööd ning pakkus välja 13 teatri allsüsteemi (kõne, intonatsioon, miimika, kehapoosid, liikumine, grimm, soeng, kostüüm, rekvisiidid, lavakujundus, valgustus, muusika ja helid), kusjuures igat allsüsteemi tuleb uurida omakorda vastava semiootikaga ning need moodustavad kaks erinevat märgi kategooriat: auditiivsed või visuaalsed märgid, mis omakorda jagunevad viite kategooriasse. (1997: 30–37) Kowzani suureks teeneks peetakse ka kirjaliku teksti ja laval esitatava näidendi suhete jagamist kolme kategooriasse:

1. kui kirjalik tekst eksisteerib *a priori* ning selle suuline esitus nõuab teatavat intonatsiooni ja žestilist väljendust;

2. kui kirjalikus tekstis puudub dialoog või monoloog, kuid sisaldab lavalisi juhendeid, mida saab edukalt esitada (näiteks pantomiim);
3. kui kirjalik tekst on kirja pandud *a posteriori* kogudes kokku esitatud kõned. (Kowzan 1997: 177–178)

Kowzani teooria osutus kokkuvõttes niivõrd põhjanevaks, et on kogu edaspidise teatrisemiootika aluseks, kuigi näiteks allsüsteemide arvu on hiljem suurendatud ning neid on täpsemalt kirjeldatud.

Üheks selliseks semiootikuks, kes sarnaselt Kowzaniga on arvamisel, et lingvistiline süsteem on vaid üks omavahel seotud süsteemidest, mis loob terviknäidendi, on Anne Übersfeld, kes avaldas oma tööd 1970ndatel ning kes on üks esimesi teoreetikuid, kes mainib eraldi draama tõlkimist semiootika vaatenurgast. Übersfeld juhib meie tähelepanu kahele olulisele aspektile: teater peab vaatlema kirjalikku teksti ja lavastatud näidendit kui lahutamatult seotuid elemente, ning seetõttu on kirjalik tekst eraldiseisvalt puudulik. Übersfeld on veendunud, et neid kahte elementi on võimatu üksteisest eraldada ning just nende kunstlik eraldamine (ajalooliselt) on kaasa toonud kirjaliku teksti esileküündivuse ja probleemid terviku moodustumisel. Selleks, et analüüsida mõlemat elementi ning piisaval määral, toob Übersfeld sisse hoopiski kolmanda elemendi – vahepealse teksti (T1) kirjaliku teksti (T) ja lavastuse (P) vahel, mis on vältimatuks sammuks lavastuse kujunemisel ($T + T1 = P$). (Übersfeld 1989: 194–201)

1980ndatel on oma avaldatud töödega tähtsaimad teatrisemiootikud Erika Fischer-Lichte, Keir Elam ja Patrice Pavis, kes kõik vaatlevad teatrit kui märgisüsteemi, mis rakendab erinevaid keelelisi võimalusi. (Aaltonen 1996: 37)

Erika Fischer-Lichte võttis 1983. aastal kokku kogu teatrisemiootika käsitluse, mis lühidalt öeldes kasutab ühelt poolt Charles Peirce'i klassikalist märkide kvalifitseerimist ikoonideks, indeksiteks ja sümboliteks ning teiselt poolt parakeelt, kineesikat ja prokseeimikat. (Fischer-Lichte 1992: 129–133) Peamiseks probleemiks selle teooria puhul peetakse teatrimärkide tõlgendamise puudulikkust teoreetilist baasi, kuna teatrimärgid erinevad suuresti eri kultuurides ning seetõttu sõltuvad paljuski konkreetsetest lavastamisstiilidest ja kultuuritraditsioonidest. Kusjuures teiseks küsitavuseks peetakse asjaolu, et semiootikud viitavad enamikel juhtudel vaid mitteverbaalsetele märkidele. (Snell-Hornby 2006: 86) Fischer-Lichte tööd teatrisemiootika vallas on ülevaatlikud, kuid draama tõlkimisele ta suurt tähelepanu siiski ei pööra, nagu ka mitte Keir Elam, kes avaldas 1988. aastal raamatu *Semiotics of Theatre and Drama*, milles lõplikult eristab teatri ja draama semiootikat, leides, et näidenditekst vajab eraldi semiootilist analüüsi (Elam

1988: 3). Elam rõhutab oma teooriaga draama kahest kuuluvust nii kirjandustekstide kui teatritekstide hulka ja pakub välja oma teatri kommunikatsioonisüsteemi mudeli, eristades dramaatilist konteksti, mis tähistab publikuni jõudnud näidendi enda sisemisest fiktsioonimaailmast saadavat informatsiooni, ning teatri konteksti, mille rõhuasetus on näitlejate ja publiku vahelisel suhtlemisel (*ibid.*: 32–49, 135–137).

Draama tõlkimise seisukohast tähtsaimaks semiootikuks peetakse aga Patrice Pavist, kes on loonud parima ülevaate semiootilistest mõistetest teatris (*Dictionnaire du théâtre* – esmatrükk 1987. aastal, hiljem kordustrukid ja 1998. aastal tõlgitud ka inglise keelde) ning kes on avaldanud mitmeid artikleid ja raamatuid teatrisemiootikast. Kui Pavisele eelnenud semiootikud on draama teksti uurinud valdavalt vaid kui ühte teatri märgisüsteemi või kui näidendist lahutamatu, siis Pavis sellega päris nõus ei olnud. Ühel poolt nõustus ta Elamiga, et draamale ja teatrile ehk tekstile ja näidendile kehtivad kaks erinevat semiootilist süsteemi, kuid teiselt poolt ei nõustu ta väitega, et need süsteemid on lahutamatud, vaid tema sõnul on need lihtsalt paralleelsed. (Pavis 1992: 138) Sellega väldib ta riski tähtsustada ühte teisest rohkem.

Siiski viis Pavis oma teooria kaugemale teistest senistest semiootikutest, sidudes kirjaliku teksti ka teiste märgisüsteemidega teatris ja samuti väljaspool teatrit. Pavis pidas teatrisemiootikat seotuks teiste aladega, sealhulgas näiteks teatriaialoo ja dramaturgiaga ning soovides mitte keskenduda vaid teksti-lava erinevustele (Pavis 1982: 25–35), on ta uurinud ka näiteks draamateksti probleeme interkultuurilises teatris (Pavis 1989: 25–44).

Draama tõlkimise teoreetikutel on kombeks vihjata nende eriala keerukusele erinevate metafooride kaudu, mis oma olemuselt juba peegeldavad valdkonna äärmist keerukust. Üks tuntumaid draamatõlkimise teoreetikute hulgas levivatest metafooridest (mis on jõudnud ka teatriteoreetikute ja -kriitikute kõnepruuki läbi interkultuurilise teatri) ongi nii Pavise 1992. aastal avaldatud raamatu *Theatre at the Crossroads of Cultures* („Teater kultuuride ristteel“) pealkirjast tulenev sõnapaar „kultuuride risttee“ kui ka teoses leiduv viide liivakellale. Kui „kultuuride risttee“ viitab lihtsalt kultuuriteooriate sidususele nii teatriteooria kui tõlketeooriaga, siis Pavise „liivakella teooria“ järgi tähendab draama tõlkimine ülesannet viia lähtekultuuri elemendid sihtkultuuri läbi filtri, mis koosneb 11st etapist: (1) kultuuriline modelleerimine ja sotsioloogiline, antropoloogiline kodifitseerimine, jne.; (2) kunstiline modelleerimine; (3) adapteerijate perspektiiv; (4) adapteerimine; (5) näitlejate ettevalmistav tegevus, jne.; (6) teatrivormi valik; (7) kultuuri lavaline representatsioon/esitus; (8) retseptsiooni adapterid; (9) loetavus; (10) retseptsioon sihtkultuuris (A. kunstiline modelleerimine; B. sotsioloogiline ja antropoloogiline

kodifitseerimine; C. kultuuriline modelleerimine); (11) antud ja oletatud järeldused. (Pavis 1992: 4, 185)

Mitmed teoreetikud kritiseerivad aga, et nimetud liivakella teooria ei ole eriti paindlik, nagu mainib näiteks Madis Kolk (2001: 13), kuna vaatamata ümberpööratuse võimalusele ja vajalikkusele, on liivakell siiski liialt lineaarne ning teisi elemente välistav. Oma kuulsas artiklis *Problems of translation for the stage: interculturalism and post-modern theatre*, mis avaldati 1989. aastal Hanna Scolnicova ja Peter Hollandi koostatud raamatus draama tõlkimisest (sama artikli avaldas Pavis hiljem uuesti peaaegu tervikuna oma 1992. aasta raamatus pealkirja all *Toward specifying theatre translation*), üritab Pavis näidata, et draama tõlkimist on siiski võimalik teoretiseerida erinevate mudelite ja skeemide kaudu (1992: 139, 149). Pavise järgi (1989: 25–44) on vaja läbi käia kuus tasandit, et jõuda autori mõttest kirjutada näidend selle lavastamiseni teises kultuuris ja keeles, väites et draamateksti tõlkimisest rääkimise asemel, tuleb analüüsida teksti ja tõlget kui osana lava jaoks vajalikust materjalist. Pavis räägib neljast suuremast probleemide ringist (tekstiline, dramaturgiline, lavaline ja retseptsiooni konkretisatsioonide jada), mida tuleb tõlkides arvesse võtta, näiteks konkreetse teatriretseptsiooni olukord ja selle mõju tõlkele ning muuhulgas pakub välja ka omapoolseid lahendusi draamateksti tõlkimiseks, mis võtaks arvesse teksti muundumist ja selle mõjutajaid alates lähtetekstist kuni lavastuse ettekandmise ja retseptsioonini. (*ibidem.*)

Vaatamata kriitikale on Pavise mudel üks esimesi tõlkimise skeeme, mis keskendub vaid draamale ning mis toob ära ja võtab arvesse draama eripärasid. Nimetatud skeem aitab suurepäraselt defineerida Pavise enda asukohta draama tõlkimise teoreetikute hulgas, kuna peab draama tõlkimise mudelit lõpetatuks alles näidendi lavale toomise ja sihtkultuuris retseptsiooni arvestamisega.

Üldjuhul on suurimaks kriitika kohtadeks semiootikute teooriates peetud lingvistilise mudeli kasutamist analüüsis, kuna seda on rakendatud teiste süsteemide, näiteks teatrisüsteemi puhul, mille seotust lingvistilise süsteemiga ei taheta jälle siduda. Samuti kerkib mitme autori puhul üles küsimus, miks on üks süsteem tähtsam teisest. Pavise puhul antud kriitikat ei kasutata, mis on ilmselt üheks põhjuseks, miks hilisemad teoreetikud rohkelt Pavisele viitavad.

Kokkuvõttes võib aga öelda, et teatrisemiootikute suureks teeneks oli draamateksti ehk kirjaliku teksti ja lavastuse ehk näidendi ühendamine – kahe erineva valdkonna ühendamine, millest hilisemad draama tõlkimise teoreetikud ja lihtsalt draamatõlkijad ei

ole saanud enam üle ega ümber, vaid on pidanud oma teoreetilisi seisukohti seletades ka puudutama nimetatud ühendust.

Semiootikute tehtud töö võttis oma teooria aluseks oluline tõlketeoreetik Fernando Poyatos, keda huvitas mitteverbaalne kommunikatsioon, mida ta nägi ka draama tõlkimises. Poyatos kasutas ära semiootikute analüüsimeetodeid, et analüüsida mitteverbaalsete elementide olemasolu ja tähtsust draama tekstis, kuigi ta tunnistab ka verbaalsete elementide eksistentsi. Poyatose suureks teeneks võib pidada tema teema käsitlemist, sest lisaks analüüsile, üritab ta pakkuda terviklikku pilti mitteverbaalsetest süsteemidest nii nagu neid antakse edasi näitekirjanikult lugejale (antud juhul tõlkijale), siis edasi lavastaja-näitlejate meeskonnale ja lõpuks publikule (viimane aspekt eristabki Poyatose sõnul draama tõlkimist teistest kirjanduslikest žanritest). Analüüsi aluseks kasutab Poyatos aga just semiootikute pakutud parakeelt ja kineesikat. (1983: 315) Poyatose sõnul (*ibid.*: 322) hõlmab tema draama tõlkimise skeem sellisel moel kõiki vajalikke aspekte tõlkimisel, alates keelelisel tasandil esinevatest lavajuhistest kuni kultuuriliste mõjutusteni läbi näitekirjaniku, tõlkija, lavastaja, näitlejate ja publiku karakterite omapära.

Lisaks Poyatosele võttis semiootikute analüüsimeetodid draama tõlkimise uurimisel hiljem üle Mary Snell-Hornby, kes lisaks parakeelele ja kineesikale kasutab oma analüüsis ka märgisüsteemide iseloomulikku jagunemist ikoonideks, indeksiteks ja sümboliteks. Samuti nõustub Snell-Hornby semiootikutega, et draamateksti tuleb vaadelda koos lavastusega (ilma esitusest ei ole tekst täielik) ning seetõttu jõuab ta järeldusele, et ka verbaalsete elementide ainukeseks eesmärgiks saab olla teksti lavale toomine. (Snell-Hornby 1997: 187–191)

Enne järgmise suuna juurde asumist, väärrib semiootika lõpetuseks vahemärkusena mainimist veel fakt, et eestlased seostavad tihti semiootikat ja eriti just teatrisemiootikat esmajoones Juri Lotmaniga (teatavasti avaldanud raamatu „Lavasemiootika“), kuid käesoleva töö autor oma analüüsis Lotmanile ei keskendu, kuna Lotman spetsialiseerub keeleteaduslikust semiootikast (aluseks Ferdinand de Saussure'i teos „Üldlingvistika kursus“ 1913. aastast) tuletatud kultuurisemiootikale, võttes vaatluse alla laiemat ajaloolis-sotsiaalset konteksti. (Palu 1997)

1.2 (Para)lingvistiline lähenemine

Esimesed põhjanevad arutelud ja uurimused draama tõlkimisest väljaspool semiootikat pärinevad samuti 1980ndate aastate esimesest poolest. Ajal mil tõlketeooria üldisemalt alles otsis oma kohta akadeemilises maailmas, leidis ka akadeemikuid ja tõlkijaid, kes keskendusid just draama tõlkimisele.

Esimeseks tähtsamaks draama tõlkimise teoreetikuks (mittesemiootik) oli Susan Bassnett, kes väitis 1980. aastal, et just draama tõlkimine on üks enim hooletusse jäetud valdkondi tõlketeoorias. Bassnett tuli välja väitega, et kuna draamateksti tuleb proosast või luulest erinevalt lugeda ning selle potentsiaal ilmneb täielikult alles etenduse ettekandmisel, on võimatu lahutada teksti lavastusest ning teater koosnebki nende kahe komponendi vahelistest vastastikulistest suhetest. Kirjalik draamatekst on aluseks dramaatilise lavastuse elluviimiseks ning seega peab draamatõlkija täitma lisaks muudele proosa- või luuletõlkimise kriteeriumitele ka „mängitavuse“ (*performability*) kriteeriumi, mis tulenebki teksti funktsionaalsusest ehk selle eesmärgist lavastada tekst ning mis tähistab seega teatud žestiliste koodide olemasolu teatritekstides. Bassnetti väite kohaselt on mängitavuse kriteerium olulisem lingvistilistest ja stiililistest aspektidest ning kui tõlkesse tuleb sisse viia muudatusi, siis võib neid pigem teha viimaste aspektide puhul, tõstes nii esiplaanile mängitavust, mis Bassnettile tähistab sama mis „näideldavus“ (*actability*) ja „räägitavus“ (*speakability*). See toob kaasa aga sõltumise erinevatest teatritraditsioonidest, lavalistest stiilidest ning konkreetsest publikust, kellele tõlge on orienteeritud. (Bassnett 2002: 119–131) 1996. aastal analüüsis Mary Snell-Hornby Bassnetti seisukohti ning leidis, et selle kõige saavutamiseks peab aga tõlkijast saama lavastaja meeskonna üks osa ehk tõlkija peab juba tõlget tehes töötama koos nii lavastaja kui näitlejatega (Snell-Hornby 2007: 111–112).

Vaatamata oma varasematele väidetele ning hilisematele järgijatele, muutis Susan Bassnett 1985. aastal oma positsiooni radikaalselt ning asus hoopiski vastupidistele seisukohtadele.

Nimelt oma kuulsas artiklis *Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts* leiab Bassnett, et tegelikult on mängitavus rohkelt lahkarvamusi põhjustav termin (Bassnett 1985: 90), mida tõlkijad kasutavad lihtsalt erinevate tekstivabaduste võtmiseks ja oma strateegiate põhjendamiseks ning seetõttu tuleks sellest üldse loobuda. Artiklis kasutab Bassnett terminit „labürint“, et näidata kuivõrd keeruline on draama tõlkimine ning kuivõrd keeruline on sellest läbi pääseda ja

mingitele tulemustele jõuda. Kuigi Bassnett loobub mängitavuse terminist, mida kasutasid ka semiootikud ja enda varasematest ütlustest teksti varjatud žestiliste allüksuste kohta, mis samuti vajavad tõlkimist, ei loobu Bassnett siiski täielikult teatrisemiootikute avaldustest, kuna ei loobu nende parakeele elementidest, väites, et loobudes ebausutavatest terminitest ja teooriatest, „ei jää tõlkijale muud üle, kui keskenduda spetsiifiliselt teksti märkidele: maadelda lingvistiliste elementidega, kõne rütmidega, pauside ja vaikustega, tooni või registri muutustega, intonatsiooni mustri probleemidega: lühidalt, kirjaliku teksti lingvistiliste ja paralingvistiliste aspektidega, mis on lahti kodeeritavad ja seejärel uuesti kokku kodeeritavad“ (Bassnett 1998: 107).

Bassnett rõhutab, et kirjalik tekst ei ole vajalik näidendi esitamiseks, mistõttu on see vaid üks element suuremast süsteemist, mistõttu omakorda tõlkija ülesandeks on muretseda vaid kirjaliku teksti tõlkimise pärast ning kõik muu, sealhulgas kirjaliku teksti sidumine teiste märgisüsteemidega, ei ole mitte tõlkija ülesanne, vaid näitekirjaniku või lavastaja töö ja vastutus. (*ibid.*: 98–99)

Susan Bassnett jätkas võitlust oma seisukoha eest ning 1998. aastal avaldas ta koos kaasmõtteleja André Lefevere'iga raamatu *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*, mis peamiselt keskendub draama tõlkimisele ning kus ta jätkab mängitavuse kriteeriumi kritiseerimist, süvenedes samal ajal teistesse draama tõlkimise probleemidesse.

Kuigi mitmed autorid väidavad, et tänu Bassnetti meelemuutusele võib taas rääkida laias laastus draama tõlkimise puhul nn kahest ajaloolisest suunast, mille puhul üks pool peab teksti pühaks ja teine pool mitte, siis tegelikkuses oli Bassnetti suuna muutus seotud laiemate sündmustega tõlke- ja kirjandusteoorias (eriti suureks mõjutajaks kujunes nn *cultural turn* ehk kultuuriline pööre), mis tähendas ka uute suundade arengut.

Samas jätkus nende kahe suuna – semiootilise ja (para)lingvistilise – katsetamine erinevate autorite tõlgenduses rohkete näidete kaudu ka 1990ndatel. Mõni autor keskendus vaid ühele suunale, kuid leidis ka neid, kes pöörasid tähelepanu mõlemale (kuigi mitte alati samal määral). Enamikku hilisematest autoritest võikski lahterdada laias laastus nende kahe suuna järgi ehk kas nad pigem järgivad Patrice Pavist ja tema keskendumist mängitavuse kriteeriumile, kusjuures Pavis ise kasutab tihti mängitavusest rääkides terminit *mise en scène*¹, või Susan Bassnettit ja tema keskendumist „loetavuse“ (*readability*) kriteeriumile ehk kirjalikule tekstile. „Võiks“ lahterdada, sest olukorra teeb

¹ Termin tuleb prantsuse keelest ja tähistab laiemas mõttes teatri väljendusvahendite kogusummat ning kitsamas mõttes näitlejate fikseeritud paigutust ja nende liikumisi laval mängu ühel või teisel momendil. (Schutting 1999: 355).

keeruliseks sarnaste terminite (mängitavus, räägitavus, loetavus jne.) kasutamine eri mõistete tähistamiseks. Iga autor või teoreetik defineerib samad terminid omale sobilikul viisil või ei defineeri neid üldse, nii et nende mõistmine on lihtsalt äraarvamise mäng. Veel üheks lahterdamist raskendavaks asjaoluks on ka tõsiasi, et mitmed autorid analüüsivad oma artiklites vaid ühte aspekti või elementi draama tõlkimises ning keelduvad sellega end paigutamast kummagi suuna esindajateks, mis ongi suhteliselt võimatu, sest nad ei anna oma teooriatest laiemat või terviklikku ettekujutust.

Kui teatrisemiootikutega ühel meelel olid näiteks Terry Hale ja Carole-Anne Upton (Hale, Upton 2000: 2–5), kes leidsid, et draama tõlkimine on paratamatult seotud *mise en scène*’iga ja samast aspektist lähtuvalt valis Upton ka artiklid oma 2000. aasta artiklite kogumikku, siis Bassnettiga sarnasele järeldusele jõuab näiteks J. Michael Walton, kes peale pikka (kuid Bassnettist erinevat) analüüsi leidis, et oluline on eristada tõlkija ja lavastaja funktsiooni, mistõttu on vaatamata kõigele (Walton analüüsib mitteverbaalse keele ja draamateksti allteksti olemasolu) vajalik jääda originaalile truuks ning tõlkida lihtsalt teksti, mitte tuua ettekäändeks põhimõtet, et tuleb tõlkida lava jaoks ja sellest lähtuvalt teha põhjendamatuid muutusi lähteteksti. Waltoni sõnul (2006: 194–195) võib viimase jätta südamerahuga lavastaja ülesandeks ja vastutuseks.

1.3 Sotsiokultuuriline lähenemine

Üldine tendents, eriti 21. sajandi autorite hulgas, on siiski liikuda aina enam semiootikute ehk Patrice Pavise suuna edasiarendamise poole. 1990ndate teisel poolel kujunes sellest välja draama tõlkimise nn kolmas suund – sotsiokultuuriline lähenemine, mis sai alguse kultuuriteooriate laia levikust tõlketeoorias ja kultuurilisest pöördest. Kultuuriteooriate mõju oli paratamatult oodata ning draama tõlkimisse jõudis see peamiselt läbi Itamar Even-Zohari polüsüsteemi teooria.

Sotsiokultuurilise lähenemise tähtsamaks esindajaks võib pidada soomlannat Sirkku Aaltoneni. Aaltonen võttis oma teooria aluseks semiootikute seisukohad ja liitis sellele sotsiokultuurilise vaatenurga. (Snell-Hornby 2007: 112) Teooria lähtub tõdemusest, et selleks, et draama tekst „töötaks“, peab see olema tõlgendatav nii näitlejatele kui publikule. Oma praktilises analüüsis (Iiri miljööst Soome draama tõlkimises) kasutas Aaltonen just polüsüsteemi teooria meetodit, et analüüsida erinevaid kultuuriaspekte. Aaltonen ja sotsiokultuuriline lähenemine üldiselt üritavad end paigutada kahe suuna vahele, väites et parim draamatõlge tuleneb just kahe suuna ühispunktidest, kuigi baasiks kasutatakse

teatrisemiootikute teooriaid. Aaltonen ja teisedki selle suuna esindajad on nõus päris suure hulga teoreetikutega (eriti leidub neid teatrisemiootikute hulgas), kes leiavad, et just semiootika, sealhulgas ka teatrisemiootika, on teadusala, mis ühendab kogu humanitaarteaduste valdkonna ja on seetõttu parim võimalik teoreetiline alus uurimistöödeks. (Kull, Salupere, Torop 2005) Kuid samas liidavad nad sellele kultuurilise aspekti.

Tõlketooria õppejõuna Soomes Vaasa ülikoolis on Sirkku Aaltonen toonud draama tõlkimise käsitlusse metafoori „jäämägi“, mis lisaks Pavise „kultuuride ristteele“ ja „liivakellale“ ning Bassnetti „labürindile“ iseloomustab draama tõlkimise keerukust. Aaltonen selgitab (2002) jäämäe metafoori kaudu žanrile iseloomulikke elemente ja nende tähtsust. Aaltoneni sõnul tähistab draama tõlkimises jäämäe veepealset osa draama tekst, selle tõlge ning nende kahe teksti analüüs ja sellest tulenevad avastused. Uurides aga leitud avastusi kahe teksti võrdluse tulemusel, ilmneb jäämäe veealuse osa tähtsus, kuna veealuse osa abil saab selgitada, kuivõrd annab konkreetset veepealset osa kanda üle teistele draamatekstidele või draama žanrile laiemalt. Seega tuleb veealuse osa puhul eristada teatrit ja draamat, kuna mitte kõik draamatekstid ei ole teatritekstid ja vastupidi ning kirjandus- ja teatrisüsteemid aktsepteerivad erinevaid tõlkestrateegiaid; tuleb arvestada mitmehäälsust, mis tuleneb teatris mitme osapoole tööst (näitekirjanikust, tõlkijast, lavastajast, näitlejast); ning arvestada tuleb ka konkreetset sotsiaalset ja kultuurilist konteksti, kuna sellest sõltub palju, kasvõi juba miks üks või teine tekst on võetud tõlkimiseks.

Aaltonen keskendub oma aruteludes väitele, et kirjalikku teksti ei ole võimalik lugeda vaid ühel viisil ning iga lugemine loob omakorda uue teatriteksti. Aaltonen kasutab siinkohal André Lefevere'i terminit „ümberkirjutamine“ (*rewriting*, mida Lefevere kasutab küll nii tõlgete, tõlkekriitika kui viidete puhul (1998: 109)), et selgitada, kuidas ümberkirjutamise kaudu manipuleeritakse tekstiga, et toime tulla võõrelementidega ja teise kultuuri aspektidega konkreetsetes süsteemis. Aaltonen nõustub Lefevere'iga, et peamiseks analüüsitavateks punktideks peavad olema tõlkija enda ideoloogia ja sihtkultuuris valitsevad traditsioonid-normid, kuna tõlkesse jõudvad keelelised ja kultuurilised lahendused-elementid lähtuvad nendest kahest punktist (Lefevere 1992: 41–58). Aaltonen võtab aga nende tõlkestrateegiate kirjeldamiseks, mis tagavad võõrteksti paigutamise sihtsüsteemi normidesse, kasutusse termini „akultuurilisus“ (*acculturation*), kusjuures kui väita, et draamatekst on osa teatrist, siis teatud akultuurilisus on lihtsalt vältimatu ja nii peab see olema ka analüüsitavaks punktiks. (Aaltonen 1996: 73–74) Aaltonen leiab, et

tõlkestrateegiast ja akultuurilisusest lähtuvalt on võimalik draama tõlkeid lahterdada kolmeks:

- Lõdvalt sihtkultuuriga seotud tõlge, mille puhul tõlkimisel on silmas peetud laia ja erinevat teatripublikut, kusjuures puudub ühendus konkreetse teatrilavastusega. Sellise tõlke eesmärgiks on tutvustada ja propageerida konkreetset lähteteksti, pidades samas silmas tuleviku perspektiivi sihtkultuuris. Tihti tuleneb sellise tõlke tegemise impulss lähtekultuurist, mitte sihtkultuurist.
- Uue sihtteksti loomine, mille puhul peetakse silmas konkreetset lavastajat, teatrit või teatritruppi. Määravaks on tõlkija teadmised sihtkeelest ja -kultuurist ning tõlkija ülesandeks on lähtekeele teksti imiteerida nii kontseptuaalselt kui keeleliselt sihtkeeles ja anda see seejärel töösse lavastajale.
- Kontrollitud vaatamine, mis tähendab, et eesmärgiks on võetud kontrollida retseptsiooni laval ehk tõlge luuakse konkreetsetes kohas konkreetset ajal konkreetsele publikule. Enamasti ongi sellise tõlke elueaks üks konkreetne etendus.

Aaltonen ei pea kusjuures ühtegi neist teisest paremaks, vaid lihtsalt toob ära, et kultuuriliselt ja ajalooliselt eksisteerivad kõik kolm ning et nende esinemine sõltub kultuurilistest ja ajaloolistest aspektidest. (Aaltonen 2004)

Aaltoneniga sarnast teooriat kirjeldab ka Manuela Perteghella, kes toob ära ka omapoolse tõlkeskeemi, mis toetub oma olemuselt Holmesi deskriptiivsele tõlke mudelile (Holmes 1994: 88), kuid samas võtab arvesse nii keelelise ümberpanemise, sotsiokultuurilise konteksti (Aaltoneni teooria) kui majanduslikud ja ajaloolised aspektid. Perteghella pakub välja, et kokkuvõtvalt võiks tema käsitlust pidada deskriptiivseks-antropoloogiliseks mudeliks, kuna ta üritab selgitada nii tekstilise kui lavalise tõlke materiaalsel olemust ning nende sümbolset tähendust ühiskonnas. (Perteghella 2004: 1)

Perteghella eristab keelelist ja lavalist tasandit draama tõlkimises ning keelelise tasandi saab omakorda jagada kaheks vastavalt ühiskonnas kasutatavatest strateegiast draama tõlkimisel. Üheks strateegiaks on teksti tõlkimine, mis on orienteeritud lihtsalt lugejale, teisel juhul üritatakse tõlget ühendada teksti lavastamisega, kusjuures ühenduspunktid võivad olla erinevad. Näiteks juhul, kui koos töötavad näitekirjanik ja tõlkija, kasutab Perteghella terminit „koostööl põhinev tõlge“ (*collaborative translation*) ning seda iseloomustab näitekirjaniku tööstiili ja poeetika arvestamine tõlkimisel. Kui tõlke lõpp-produkt koosneb aga eri tõlkijate koostööst, kutsub Perteghella seda „lapiteki

tõlkeks“ (*patchwork translation*). Lihtsalt sõna-sõnaline tõlge, mille eesmärk on edastada tekst ühekeelsele lavastajale (vahest koos märkuste ja selgitustega konteksti kohta), on „teaduslik tõlge“ (*scholarly translation*), kus tõlkija üritab taga ajada filoloogilist täpsust. (*ibid.*: 11–12) Selline teguviis viib tihti „adaptatsiooni“ (*adaptation*) ja/või „imitatsiooni/versioonini“ (*imitation/version*). Adaptatsiooni puhul üritatakse tekst keeleliselt ümber panna sihtkeelde, et seda saaks kasutada laval. See hõlmab kultuuriliste ja päevakajaliste aspektide muutmist, et saavutada optimaalne publiku heakskiit. Imitatsiooni/versiooni puhul on tegemist suurema ümber kirjutamisega, mis lähtub hoopis teisest eesmärgist – soovist muuta lähtekultuuri dramaatilised mudelid sobilikuks sihtkultuurile, seega tegemist võib olla muutustega ka näiteks süžees, karakterites jne. (*ibid.*: 15)

Perteghella leiab oma skeemis terminid ka muud tüüpi tõlgetele. Näiteks enamasti Euroopas kuni 19. sajandini praktiseeritud tegevusele tõlkida tekste läbi kolmanda keele paneb Perteghella nimeks „tõlge läbi teisest või vahepealsete tõlgete“ (*translation via secondary or intermediary translations*); tõlked, mille on teinud näitekirjanik ise, nimetab ta „näitekirjaniku tõlkeks“ (*playwright translation*); tõlked, mis on ajaliselt kaua vastu pidanud ja mida on kasutatud mitte ühe, vaid mitme näidendi lavastamisel, nimetab ta „standard tõlkeks“ (*standard translation*). (*ibid.*: 16)

Lavaline tasand ei saa olla muust orienteeritud kui lavastamisest, teksti lavale toomisest. Seega on siia alla kuuluvad tõlked mõjutatud konkreetsest *mise en scène*’ist ja arvesse lähevad ka teatritraditsioonid ja publiku retseptsioon. Ka sellel tasandil saab rääkida koostööl põhinevast tõlkest, kuid koostöö toimub antud juhul kas lavastaja-tõlkija või näitleja-tõlkija vahel. Perteghella toob ära ka „mitmekeelse esituse“ (*polyglot performance*) ja „ülekantud esituse“ (*transperformance*). Esimesel juhul töötab kuulus näitleja võõrkeelse näitetrupiga, teisel juhul töötab lavastaja võõras keskkonnas või riigis. „Tõlge-adaptatsioon“ (*tradaptation*) on läänemaailma lähteteksti tõlkimine mitte-läänelikku traditsiooni ning „ajaloolistav meetod“ (*historicizing method*) on olukord, kus sihtkeelde pandud draamatekst lavastatakse lähtekultuuri ajaloolises kontekstis. (*ibid.*: 17–18)

Perteghella on oma teooria ja skeemi kokkuvõtteks avaldanud lootust, et tulevikus saaksid draama tõlkijad kasutada nimetatud skeemi selleks, et valida sealt omaale sobilik tõlke liik ja sellest lähtuvalt praktiseerida (*ibid.*: 19), kuid samas on just nimelt see sama lai valik toonud kaasa kriitika, kuna kokkuvõttes ei anna Perteghella ise märku, millist tõlkevarianti ise eelistab.

Oluliseks 21. sajandi teoreetikuks on ka hispaanlane Jorge Braga Riera, kelle sulest ilmus eraldi draama tõlkimisele pühendatud raamat 2009. aastal. Väga tüüpiliselt 21. sajandi teoreetikutele ja draamatõlkijatele keskendub ta oma raamatus siiski enamasti just analüüsile, mitte aga omapoolsele teoreetilisele käsitlesele. Nii ongi tihti draama tõlkimisest kirjutavaid autoreid väga raske ühe või teise suuna esindajaks lahterdada. Braga Riera lähtub oma teoorias ja analüüsis siiski just sotsiokultuurilisest lähenemisest ning toob ära elemendid, mida peab draamat tõlkides või seda analüüsides arvesse võtma. Nendeks elementideks on lingvistilisel tasandil foneetika ja süntaks ning ekstralingvistilistest aspektidest žestid ja muud lavalised komponendid (näiteks muusika, kostüümid jne.), kultuurikontekst ja tõlkija isik, kusjuures olulisemateks elementideks on just ekstralingvistilised, sest just need eristavad draama tõlkimist teiste žanrite tõlkimisest. Vaatamata aga nimekirja esitamisele, mida tuleks analüüsida, leiab Braga Riera, et igasugune analüüs peaks siiski lähtuma konkreetsetest analüüsitavatest tekstidest, kusjuures rõhk on sõnal „tekst“, kuna üldisest tõlketeooriast lähtuvalt saab analüüsi aluseks olla vaid tekst ja muu sinna juurde kuuluv, mitte aga näiteks etendus. Viimase analüüsiks tuleks arvestada ka juba muid valdkondi, eelkõige teatriteooriat. (2009: 15–34) Braga Riera on veendunud, et iga konkreetne draamateksti tõlge pakub analüüsi tulemusel tõlkijale ja teoreetikule parima võimaliku mudeli draama tõlkimiseks ning just seetõttu on käesoleva magistritöö analüüsitava poole aluseks võetud Braga Riera analüüsi nimekiri ja eeskuju, kuid mida on muudetud vastavalt konkreetsetele tekstidele, et välja selgitada just Hispaania kuldajastu näidendite eesti keelde tõlkimise üldjooned.

1.4 Terminoloogia

Lisaks eespool mainitud suundadele oli huvitavaks arutelu aspektiks nii 1980ndatel, 1990ndatel kui ka käesoleval sajandil mitmete teoreetikute käsitles ka küsimus, kas draama tõlkimise puhul on üldse tegemist tõlkimisega või tuleks seda defineerida teisiti. Snell-Hornby väidab (2007: 116), et ilmselt tuleneb selline kahtlemine tõlkimise madalast prestiižist ning tõlkija töö vähesest väärtustamisest. Näiteid on mitmeid.

Joseph Che Shu kirjutab *Metas* avaldatud artiklis 2002. aastal, et vaadates vaid viie autori terminikasutust draama tõlkimise puhul võib nimekirja lisada järgmised terminid: *adaptation*, *rewriting*, *version*, *transplanting*, *naturalising*, *neutralising*, *integrating foreign works*, *large-scale amendments*, *recreation*, *transposition* ja *reappropriate*,

kusjuures samad autorid on kasutanud erinevaid termineid ka muudes keeltes, näiteks prantsuse keeles. (Chu Suh 2002: 53, 56) Mitmete jaoks on kõik need terminid sünonüümid, teiste, näiteks J. Michael Waltoni jaoks, aga on igal terminil oma definitsioon ning neid ei saa omavahel segi ajada. (Walton 2001: 80)

Üks esimesi, kes rääkis draamatekstide tõlkimisest oma raamatus oli Peter Newmark. Oma raamatus *A Textbook of Translation* (esmatrükk 1988. aastal) leidis Newmark, et tema jaoks ei ole draama tõlkimine üldsegi tõlkimine, vaid adaptatsioon (Newmark 2003: 173). Samas ei saa jätta tõdemata, et Newmarki õpikus väärts draama tõlkimine vaid üheleheküljelist äramärkimist ning selle jooksul pooldab ta teooriat, et näidendi tõlkimise peamiseks eesmärgiks on selle edukas lavastamine ehk tõlkida tuleb lavale (potentsiaalsele vaatajale kaasaegses kultuuris ja olukorras), mille saavutamiseks tuleb leida ja tõlkida näidendi tegelik tähendus ehk alltekst. (*ibid.*: 172–173)

Newmarki adaptatsiooni terminiga on suures laastus nõus Mary Snell-Hornby, kes küll peale põhjalikku uurimistööd mitteverbaalsest kommunikatsioonist draamatõlkimises jõudis järeldusele, et draamateksti tõlkimise puhul saab eesmärgiks olla vaid lavastus ja seega peab verbaalne tekst (sealhulgas oma mitteverbaalsete elementidega) selle eesmärgi täitma. Seega kui vaadelda sihtkultuurist ja -kirjandusest lähtuvalt, ei saagi draamateksti tõlge olla muud kui adaptatsioon lähtetekstist. (Snell-Hornby 1997: 187–201)

Sarnaselt Mary Snell-Hornbyga verbaalseid ja mitteverbaalseid aspekte uurides jõudis Said El-Shiyab aga hoopis teistsugustele järeldustele. Nimelt vaatamata eristusele, kas draamatekst on lugemiseks või laval esitamiseks, tuleb tõlke puhul olla truu lähtetekstile ja selle kõikvõimalikele komponentidele ning jutt on siiski lihtsalt tõlkest, mitte millestki muust. (El-Shiyab 1997: 203–213)

Loomulikult leidub ka teisi autoreid, kes kasutavad draama tõlkimisest rääkides lihtsalt terminit tõlge, näiteks Kate Cameron (2000: 101–112), kuid tema on üks neist teoreetikutest, kes defineerib selle omale sobilikul moel. Cameroni jaoks on draama tõlkimine loominguline tegevus ning tõlkija on vahendaja, kelle ülesanne on viia originaal ühest tekstist ja kultuurist teise teksti ja kultuuri.

Leidub ka teisi terminikasutusi.

Varasemalt sai mainitud juba Lefevere'i ümberkirjutamist, kuid näiteks Derrick Cameron leiab, et õige oleks üldse kasutada terminit tõlge-adaptatsioon, mis temal, erinevalt Perteghellast, tuleneb Kanada prantsuse teatridirektori Robert Lepage praktikast ja tähistab ühendit *translation-adaptation*. (Cameron, D. 2000: 17) Martin Bowman (analüüsides draama tõlkimist ühest dialektist teise) leiab aga, et mõlema termini – nii

tõlkimine kui adaptatsioon puhul – on suhteliselt võimatu mingit konkreetset eristuvat definitsiooni määratleda (vähemalt draama tõlkimise puhul) ning leiab kokkuvõttes, et draama tõlkimine on lihtsalt loominguline tegevus, olenemata selle tulemuse defineerimisest. (Bowman 2000: 25)

David Johnston on üldjuhul nõus Newmarkiga, väites, et lava jaoks tõlkimise puhul on teatud adapteerimine absoluutselt vältimatu, kuid protsessi ennast nimetab ta hoopiski „transubstantsiooniks“ (*transubstantiation*). (Johnston 2000: 85)

András Nagy üritab defineerida draama tõlkimist, kuid samas keeldub aga üldse kasutamast sõna tõlge, kuna tema arvates ei kehti see draama tõlkimise puhul. (Nagy 2000: 151–158) J.-A. George mainib, et muidu võib rääkida küll draamateksti tõlkest, kuid seda ainult kaasaegsete draamatekstide tõlkimisel, mitte näiteks keskaegsete näidendite puhul, mille tõlkimist ta ise on uurinud, sest sellisel juhul tulevad mängu keerulisemad kultuurisuhted ja vaatamata tõlkestrateegiate valikule on tegemist „interpretatsiooniga“ (*interpretation*) ja seda olenemata sellest, kas tõlkija on otsustanud näiteks sihtteksti keelt moderniseerida või mitte. (George 2004: 44–46). Sarnase seisukohaga on ka Annie Brisset (1990/1996: 339).

Teiseks oluliseks terminitegrupiks, mis põhjustab segadust draama tõlkimise teoreetikute hulgas on mängitavus, loetavus, räägitavus, mis on kaasa toonud rohkelt kriitikat, kuna puudub ühtne arusaamine terminite sisust ja eri teoreetikud tähistavad nendega eri mõisteid.

Kõige sagedamini esinevaks terminiks on mängitavus, mida nagu mainitud kasutasid juba semiootikud, kuid ka nende seas puudub terminil üks ja kindel definitsioon. Siiski on semiootikute arusaamine sellest terminist enamikul juhtudel ühene, väljendades Pavise seisukohta.

Pavis eristab termineid mängitavus ja räägitavus. Mängitavus tähendab tema jaoks sama, mis *mise en scène*, „teatraalsus“ (*theatricality*) ja „teatri spetsiifika“ (*theatre specificity*), nähes selles positiivse küljena teatrile omast illusiooni ja negatiivse küljena kunstlikkust. Räägitavus tähendab Pavisele aga lihtsalt hääldest (1992: 143), samas kui Aaltonen (1996: 40) peab sama terminit oluliseks instrumendiks (pigem võrdsustab Pavise arusaamisega *mise en scène*’ist), mille abil saab luua kirjanduslikku ja lavalist tähendust ning ta rõhutab, et mitte mingil juhul ei tohiks seda segamini ajada lihtsalt sobiliku hääldega.

Suhteliselt sarnasel arvamusel Pavisega on ka David Johnston, kes peab mängitavust seotuks *mise en scène*'iga, kuid Johnston väidab, et teatrile omast keelt ja liikumist on võimalik saavutada vaid juhul, kui tõlkija osaleb ka lavastuse protsessis ehk on tihedalt seotud näiteks näidendi proovidega, et kindlustada teksti mängitavus. Erinevus Pavisega tuleb välja just selles tõlkija osaluses, sest sellisel juhul on mängitavus ja räägitavus Johnstonile sünonüümid, kuna hääldus ja räägitavus moodustavad vaid ühe osa, et tagada mängitavus. (Johnston 2004: 28–34) Sarnast seisukohta jagab ka Clifford E. Landers, kes aga ei kasuta kordagi terminit mängitavus, vaid räägib ainult räägitavusest, lisades juurde, et kõik muu, nii tähendus, täpsus kui originaaltruudus on tõlkimisel teisejärgulised. (Landers 2001: 104)

Eva Espasa, kes on oma südameasjaks võtnud just termini mängitavus lahti mõtestamise, defineerib mängitavuse pigem sarnasel Pavisega läbi termini teatraalsus, kuigi ta peab oluliseks mängitavuse sidusust teiste teatri suhetega, näiteks teatri ideoloogia ja teatrimaailmas valitsevate võimusuhetega. Espasa eristab oma analüüsis kahte eri lähenemist: tekstilist ja lavalist. Tekstilise vaatenurga puhul ehk draamateksti analüüsis esineb ta terminit mängitavus kui räägitavuse, loetavuse või „hingatavuse“ (*breathability*) sünonüümi, rõhutades sellega vajadust luua sujuv tekst, mida näitlejatel oleks lihtne ja suupärane ettekanda. Lavalisest seisukohast võrdsustab Espasa mängitavuse aga terminitega näideldavus ja teatraalsus, vihjates nii vajadusele otsustada, kui palju jätta sisse kultuurierinevustest tulenevaid aspekte (otsustada kodustamise ja võõrapärastamise vahel), kusjuures oluline on see nii tekstitasandil (näiteks kas ja kui palju kasutada dialekti sihttekstis, kui see esineb lähtetekstis) kui ka audiovisuaalsete märkide tasandil (näiteks kehakeele, heli ja muusika puhul). (Espasa 2000: 50–51) Espasa jõuab järeldusele, et keskenduda tuleks puhtalt näidendi lavastamisele ehk teisisõnu väidab ta, et kõik, mida tahetakse laval ette kanda (näiteks kasvõi telefoniraamat), on ka esitatav. (*ibid.*: 49)

Nagu juba alapeatükis 1.2 mainitud, peab Bassnett ise kõige olulisemaks teksti loetavust, mille ta vastandab mängitavusele. Bassnett kritiseerib, et just inglise keelt kõnelevad tõlkijad, lavastajad ja ärimehed räägivad pidevalt terminist mängitavus kui äärmiselt vajalikust kriteeriumist tõlkeprotsessis (1991: 102), kuigi selle all mõistetakse erinevaid asju. Mõnele tähistab see termin sõna-sõnalist tõlget (tekstitasandil), mille ainus eesmärk on tõlge edastada lavastajale, kes ise lähtekeelt ei oska, et ta saaks seejärel tekstiga edasi töötada ja sellest laval mängitava lavastuse vormida. Teistele on termin aga kasutusel, et põhjendada suuri muudatusi sihtkeele tekstis, näiteks pikad teksti välja jätmised võrreldes lähtetekstiga või vastupidi on lisatud tekstilõike, mida lähtetekstis ei

ole. Ehk teisisõnu on see teine lavalist tasandit esindav lähenemine lihtsalt ettekääne, et kasutada teksti muutmisel suuremaid vabadusi, kui valitsevad traditsioonid ja kaanonid seda lubaksid (*ibid.*: 105). Kolmandad kasutatavad sama terminid, väljendatakse miskit, mida ei saa kirjeldada – nn peidetud žestilist allteksti draamateksti sees. Huvitav on märkida, et enne 1985. aastat pidas Bassnett kõige olulisemaks tõlkimisel just kolmandat varianti, samas kui peale meelemuutust lükkas ta aga kolmanda variandi ümber, väites, et žestiline aspekt sõltub puhtalt igast isikust ja tema isiklikust arengust ja kultuuritaustast, seega ei saa seda vaadelda kui miskit universaalset ja tuleks üldse ära unustada. (*ibid.*: 110) Seega Bassnettile sai tähtsaimaks esimene variant, mille puhul kasutab ta ise terminit loetavus (1998: 95). Termin mängitavus ei oma aga tema arvates mitte mingit väärtust just seetõttu, et seda ei anna lõplikult ja üheselt defineerida. Igasugune teoreetiline põhjendus selle termini kasutamiseks seega puudub. (Bassnett 2000: 98)

Bassnett väidab, et sarnast polariseerumist võib näha juba draama tõlkimise ajaloost. Nimelt alates 17. sajandist on võimalik dokumenteeritult jälgida Vana-Kreeka ja Vana-Rooma näitekirjanike tööde tõlkimist (hiljem lisandusid neile 18. sajandil ka Shakespeare'i aegsed näidendid), mis lähtus asjaolust, et näidendeid nähti kui poeetilisi tekste, mis on mõeldud lugemiseks paberil ja tõlkimiseks kui kirjanduslikku teksti. Ehk igasugune lavastuslik dimensioon puudus ning seega mängitavus on lihtsalt puuduv termin. Peamiseks tõlke kriteeriumiks oli värsivormi jõud ja kirjaliku teksti staatus. (Bassnett 1991: 105–106)

Samal ajal juba 17. sajandil toimus aga ka teine protsess, eriti just Põhja-Euroopas, mille eesmärgiks olid kiired hakitud tõlked, mida sai näidendiks muuta. Tekst ei olnud püha, vaid vastupidi seda muudeti vastavalt soovile, mis lähtusid erinevatest faktoritest – publiku ootustest, näitetrupi suurusest, näitlejate repertuaarist, aja- ja ruumipiirangutest jne. (*ibid.*: 106) Mõlema suuna puhul ei ole absoluutselt küsimus mängitavusel või kui siis vahest ainult teisel juhul ja sedagi vaid väga praktilisel moel.

Seega kokkuvõttes on Bassnett vägagi nõus Vicki Ooiga, kes väidab, et ainus võimalik strateegia tõlkijale on säilitada originaali võõrapärasus, sest ainult sellisel juhul saab lugeja ise otsustada näidendi üle. (*ibid.*: 107–108) Seega on tõlkija asi leida lahendusi probleemidele, mis lähtuvad puhtalt keelelistest küsimustest, ning tõlke valmides antakse see üle edasi järgmistele huvitatutele, näiteks lavastajatele-näitlejatele.

1.5 Allikad

Terminite segadus ja paljusus ei ole ainuke põhjus, miks draama tõlkimisest kui eraldi tõlkevaldkonnast on suhteliselt raske rääkida. Teiseks suuremaks probleemiks on asjaolu, et vaatamata teoreetilistele suundadele, on enamikud autorid oma konkreetsete näidete ja analüüside puhul sisse toonud tõlketeooria üldteooriad ning väga vähesed neist on üritanud mõista, millised on vaid draama tõlkimisele iseloomulikud jooned ja neist omakorda mingit üldteooriat kujundanud. Analüüside aluseks on enamasti võetud erinevad (ka teiste kirjandusžanrite puhul kasutatavad) meetodid, näiteks ajalooline-deskriptiivne uurimismeetod, tekstilingvistika, semantika, retsensiooniteooria, polüsüsteemi teooria, kui mainida vaid mõningaid, kusjuures tihti keskenduvad analüüsid vaid ühele konkreetsele draama omadusele, tegemata laiemaid üldistusi.

Lisaks teeb draama tõlkimise uurimise keeruliseks asjaolu, et väga üksikud draamateoreetikud on üritanud vaadelda draama tõlkimise ajalugu ja kui, siis sedagi vaid omale huvitava nurga alt. Näiteks Sirkku Aaltonen keskendub oma doktoritöö osana (1996: 36–44) lisaks Bassnetti mainimisele vaid semiootikute suunale või Mary Snell-Hornby ühes oma artiklis *Theatre and Opera Translation* (2007: 106–119), kus mainib teoreetikuid vaid valikuliselt, eesmärgiga pakkuda erinevaid aspekte ja ideid tulevastele uurijatele.

Üldiselt on draama tõlkimise alased kirjutised olnudki konkreetset näited (*case studies*), mida avaldatud mitmetes kogumikes ja ajakirjades-väljaannetes üksikutena. Väga vähesed väljaanded või raamatud on tervikuna keskendunud draama tõlkimisele ning loomulikult pole üllatav, et sedagi alles 1980ndatest alates.

Esimene raamat, mis tervikuna keskendus draama tõlkimisele, oli Ortrun Zuberi koostatud ja 1980. aastal avaldatud raamat *Languages of Theatre. Problems in the Translation and Transposition of Drama*, mis keskendus verbaalsele ja mitteverbaalsele kommunikatsioonile ning draamateksti tõlkele, mugandusele ja tõlgendusele, avaldades samas lootust, et draamast saab tõlketeoorias uus ja eraldi distsipliin. Sellele viimasele vaidleb Susan Bassnett oma 1991. aasta artiklis (1991: 105) vastu, sõnades, et selle asemel, et argumenteerida millegi olemasolu poolt, mis kindlasti ei ole uus distsipliin, tundub tähtsam olevat selgitada ajaloolisest vaatenurgast, miks nimetatud valdkonnas puuduvad tõsiseltvõetavad ja põhjalikud uurimistööd.

Sellele raamatule järgnes teine artiklite kogumik, välja antud samuti Ortrun Zuberi poolt (nüüd Ortrun Zuber-Skerritt) 1984. aastal *Page to Stage: Theatre as Translation*.

1988. aastal ajakirjas *Meta* avaldas Zuber-Skerritt artikli, kus põhjendas, millistest alustest oma raamatutes lähtus. Zuber-Skerritti eesmärgiks oli pakkuda teatud draama tõlkimise klassifikatsioon ning käia välja ideid uuteks teaduslikeks uurimusteks, mis aitaksid tulevikus mõista draama tõlkimist paremini, kusjuures Zuber-Skerritt defineeris draama tõlkimist kahel viisil. Ühelt poolt draamateksti tõlkimine ühest keelest ja kultuurist teise ning teiselt poolt originaali tõlkimine või adapteerimine lavale. (Zuber-Skerritt 1988: 485)

Zuber-Skerritti raamatutele järgnes 1989. aastal Hanna Scolnicova ja Peter Hollandi koostatud artiklitekogumik *The Play Out of Context. Transferring Plays from Culture to Culture*, mis keskendus näidendite ajaloolisele ja kultuurilisele kontekstile erinevate näidete kaudu.

1996. aastal ilmus David Johnstoni koostatud *Stages of Translation: Interviews and Essays on Translating for the Stage*, millele 1997. aastal järgnes Fernando Poyatose artiklite kogumik mitteverbaalsest kommunikatsioonist ja selle seotusest tõlkimisega. Neljas peatükk tema raamatust *Nonverbal Communication and Translation. New Perspectives and Challenges in Literature, Interpretation and the Media* on pühendatud teatrile, kuigi vaid kahe artikli näol, andes sõna Mary Snell-Hornby ja Said El-Shiyabile. Poyatose sõnul (1997: 7) keskendub mitteverbaalne kommunikatsioon parakeelele (ehk mittelingvistilistele keele omadustele, näiteks silbi pikkus, rütm, kõne kiirus ja valjus) ning kineesikale (ehk inimese liikumisele, näiteks keha liigutused, asend, žestid, näoilmed). Sellest lähtuvalt väidab Mary Snell-Hornby, et draama tekstide puhul on parakeele kaks peamist tegurit retoorika ja räägitavus. (Snell-Hornby 1997: 197–199)

Valdkonna teised olulised artiklitekogumikud on ka 2000. aastal avaldatud Carole-Anne Uptoni koostatud raamat *Moving Target. Theatre Translation and Cultural Relocation*, mille põhirõhk on sihtteksti, -keele ja -kultuuri identifitseerimisel ning keskendumine lavalisele aspektile.

2004. aastal avaldasid Sabine Coelsch-Foisner ja Holger Klein järjekordse artiklitekogumiku pealkirjaga *Drama Translation and Theatre Practice*, kus avaldati 36 artiklit draama tõlkimisest. Need 36 artiklit olid algselt ettekanded kogumikuga samanimelisest konverentsist, mis toimus 2002. aastal Salzburgis iga-aastase kirjandusliku ja kultuurilise konverentsi raames. Konverentsi eesmärgiks oli keskenduda võõrkeelsete näidendite tõlkimisele inglise keelde ja nende lavastamisele Angloameerika teatrites. Oma arvamuse ütlesid sekka nii tõlkijad, akadeemikud kui lavastajad ning enamik nende ettekannetest saigi kokku kogutud 2004. aasta väljaande jaoks.

2011. aasta jaanuaris avaldasid Roger Baines, Cristina Marinetti ja Manuela Perteghella uue artiklite kogumiku draama tõlkimisest pealkirja all *Staging and Performing Translation: Text and Theatre Practice*. Raamat keskendub tõlkijatele, kes töötavad kaasaegses teatris.

Kõigis neis kogumikes avaldatud artiklid on konkreetsete näidete analüüsid ning vaatamata ühisele valikule draama kujul, on kõik analüüsid ääretult erinevad ja teemade valdkond väga lai, lähtudes iga autori enda valikust. Näiteks Anthony Meechi on huvitanud Saksa Demokraatliku Vabariigi teatri eripära ja palju või kuidas seda on tõlgitud inglise keelde (2000: 127–137), Kirsten Nigro on uurinud Ladina-Ameerika näidendite tõlkimist ja toomist USA teatritesse (2000: 115–125), Lindsay Bell seletab ja analüüsib, kuidas ta ise tegi ühest filmistsenaariumist draamateksti (2000: 73–83), kui mainida vaid paari. Uuritud on draama tõlkimist läbi dialektide (tõlkimine dialektist dialekti, rahvuskeelest dialekti või dialektist rahvuskeelde), eri liiki teatrites (erinevates rahvusteatrites, Briti mustanahaliste ja immigrantide teatris, Quebeci prantsuse keelses teatris) jne, kuid kokkuvõtvalt peab mainima, et valdavaks tendentsiks – vähemalt nimetatud artiklikogumike puhul – on keskendumine Angloameerika maailmale.

Väga vähesed autorid on jõudnud ühest (või äärmisel juhul kahest-kolmest) artiklist kaugemale ning tuleb tõdeda, et üldjuhul on need välja kasvanud doktoritöödest. Teoreetikute, kes on praeguseks avaldanud oma raamatu draama tõlkimisest väärivad ära mainimist Sirkku Aaltonen oma raamatutega *Acculturation of the Other. Irish Milieux in Finnish Drama Translation* (1996) ja *Time-sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society Topics in Translation* (2000); Gunilla Anderman ja *Europe on Stage. Translation and Theatre* (2005); Phyllis Zatlin oma teose *Theatrical Translation and Film Adaptation: A Practitioner's View* (2005), kuigi nagu pealkirjast näha, keskendub pool Zatlini raamatust filmi adaptatsioonile; ning Jorge Braga Riera ja tema *Classical Spanish Drama in Restoration English (1660–1700)* (2009).

Eelpool nimetatud teooriate juurde tullakse tagasi magistritöö kolmanda osa järel dustes ning magistritöö kokkuvõtte juures. Nagu juba mainitud, magistritöö kolmandas osas üritangi konkreetsete teoste analüüside kaudu teha järeldusi, kas on võimalik rääkida ühtsetest strateegiatest Hispaania kuldajastu draama tõlkimisel eesti keelde eri ajastute ja eri tõlkijate puhul ning töö kokkuvõttes, millist suunda need strateegiad esindavad või ei esinda ja miks. Loodetavasti aitab strateegiate analüüs ja nende paigutamine draama tõlkimise üldteooriasse lahti mõtestada kogu Hispaania

kuldajastu hispaania-eesti keelesuunal draama tõlkimise protsessi ja sisu, mis omakorda tulevikus võiks aidata lihtsustada uute tõlgete tegemist.

2. HISPAAANIA KULDAJASTU DRAAMA JA SELLE EESTINDAMINE

2.1 Hispaania kuldajastu draama

2.1.1 Hispaania kuldajastu

Hispaania kuldajastu all mõeldakse hispaania kultuuri kõrgaega 16. ja 17. sajanditel, hõlmates kunstivooludest renessansi (16. sajandil) ja barokki (17. sajandil) ning langedes kokku Hispaania Habsburgide dünastia poliitilise tõusu ja langusega. (Edwards 2008: vii) Poliitilisest ja sotsiaalsest vaatepunktist peavad ühed Hispaania kuldajastu alguseks aastat 1479, kui toimus Kastiilia ja Aragóni kroonide ühendamine Isabeli ja Fernando abiellumise järel. (Wickham 1992: 134) Teised jällegi aastat 1492, mil Isabeli ja Fernando väed hõivasid moslemitele kuulunud Granada provintsi, ajades sellega moslemid Hispaaniast välja ja ühendades maa ühtse valitsemise alla. (Edwards 2008: vii) Samal aastal avastas ka Isabeli toetusel teele läinud Kolumbus Ameerika, pannes sellega aluse Hispaania impeeriumi majanduslikule õitsengule. Habsburgide dünastia võimule tulek 1516. aastal Karl V-ga viis Hispaania rahvusvahelisele areenile peaaegu kaheks sajandiks, mille jooksul Hispaania ebaõnnestunult üritas suurvõimu hoida ning mis lõppes täieliku krahhiga nii poliitiliselt kui kultuuriliselt. 1681. aastal suri näitekirjanik Pedro Calderón de la Barca ja seda peetaksegi üldjuhul Hispaania kuldajastu lõpu dateeringuks (Wickham 1992: 135), kuigi poliitiliselt on kuldajastu lõpu daatumiks peetud ka 1659. aastat, mil Hispaania ja Prantsusmaa sõlmisid Püreneede rahulepingu, või 1700. aastat, mil suri Hispaania Habsburgide dünastia viimane võimulolija Karl II. (Edwards 2008: viii)

Ameerika vallutamisega ja Habsburgide dünastia troonile tulekuga algas Hispaania ülemvõim maailmas 16. sajandil. Uus Maailm pakkus Hispaaniale ennenägematut rikkust, kuid tegelikult õnnestus Hispaanial Uuest Maailmast väga vähe tulu saada, kui mitte arvestada väärismetalli. Pigem ammutasid hispaanlased 16. sajandi algul uusi teadmisi Euroopast, kuna esmakordselt Hispaania ajaloo jooksul oli hispaanlastel vabam juurdepääs mitte ainult Kesk-Euroopa, vaid ka Põhja-Euroopa kultuuridele. (Kamen 2000: 155–158) Tänu Ameerikast tulevale väärismetallile ja mujalt Euroopast saadavatele teadmistele õnnestus (suhteliselt vaestel) hispaanlastel ehitada üles impeeriumi, kuigi Hispaania sõjaline võimsus oli väga väike (vallutatud territooriumitele ei jäetud okupatsioonivägesid ning kõik alad säilitasid sõltumatu valitsuse). Peagi hakkas aga erinevate valduste valitsemine Hispaaniale suuri kohustusi ja probleeme tooma, kuna „kui krooni alla on

koondunud sedavõrd palju riike, siis käib kusagil paratamatult sõda“, nagu väitis Hispaania kuningas Felipe IV 1626. aastal. (*ibid.*: 160)

Pidev sõjategevus seadis ohtu Hispaania majandusliku stabiilsuse (riigivõlg kasvas aastast aastasse), aga ka Hispaania enda turvalisuse, olles kõige enam ohustatud Inglise laevastiku ja prantslaste poolt (inglasi huvitas Madalmaade- ja Ameerika-küsimus, prantslasi enda suveräänsus). Teadlaste sõnul saidki just Madalmaad Hispaania impeeriumi luupainajaks ning allakäigu alguseks. Hispaania impeeriumist lahkulöömise plaane pidasid 17. sajandi esimesel poole Kataloonia ja Portugal, aga ka Aragón, Sitsiilia ja Napoli. 1655. aastal kuulutas Hispaaniale sõja ka Inglismaa ning lõpuks ei jäänud Hispaanial muud üle kui 17. sajandi teisel poolel oma erinevatest valdustest loobuda ja rahulepingud sõlmida. (*ibid.*: 166–174) 17. sajand lõppes Hispaania jaoks täieliku hävinguga, nii poliitiliselt, majanduslikult kui ka kultuuriliselt.

2.1.2 Hispaania kuldajastu teater

Hispaania kuldajastu algust peetakse ühtlasi Hispaania teatri ajaloo alguseks, kuna veel 15. sajandi esimesel poolel, enne rändartistide tihedamat Hispaania külastamist, teatakse teatrist Hispaanias väga vähe ja äärmiselt juhuslikult. Hispaania kuldajastu arenguga teeb tohutu hüppe ka Hispaania teater ja dramaturgia ning Hispaania teatrile iseloomulikud jooned kujunevad välja juba sama 16. sajandi jooksul, peamiselt Isabeli ja Fernando lapselapse Felipe II valitsemise ajal (1556–1598). Näiteks kujunes sel ajal välja Hispaaniale iseloomulik teatrihoone *corral* ja peamine draamažanr – kolmevaatuseline *comedia*. (Dixon 1995: 158) Termin *comedia* ei tähistanud tolleaegses Hispaanias aga vaid meie mõistes komöödiat, vaid igasugust näidendit, sh draamat ja tragikomöödiat. (Marín 1990: 92)

16. sajandi Hispaania teater leidis publikut kõigis rahvakihtides: õukondadele esineti lossides ja aadlisaalides, kirikutegelastele kirikutes ja linnaväljakutel, lihtrahvale avalikes teatrihoonetes ja akadeemikutele ülikoolides. Teatrist kujunes kuldajastul kõikidele ühiskonnakihtidele kõige populaarsem meelelahutus, kuna kujutas laval kõiki seisusi, neid samas idealiseerides ja kohati naeruvääristades. Nii saabki rääkida 16. ja 17. sajandil erinevatest teatri liikidest: avalik teater, mida esitati avalikes teatrihoonetes *corrales*; õukonnateater, mis toimus paleedes ja oli mõeldud vaid õukonnale; ning vaimulik teater autosakramentaalide (*autos sacramentales*) kujul. (*ibid.*: 10–17)

Ajastule omaselt oli Hispaania ühiskonnas religioonil (katoliiklus) väga oluline roll, mistõttu see jõudis ka teatrisse ja näidenditesse spetsiaalse žanri – autosakramentaalide –

kujul. (Žirmunski 1967: 369) Autosakramentaalide puhul on tegemist armulaua sakramenti lahtimõtestava ühevaatuselise näidendiga, mida etendati rahvale linnade peaväljakutel pärast protsessiooni Kristuse Pühima Ihu ja Vere suurpühal (Corpus Christi). Autosakramentaalide tegelasteks olid Usk, Lootus, Õhk, Patt, Surm ning erinevad voorused. (Talvet 2006a: 18–19) Kõigis suuremates linnades kaasnes autosakramentaalide etendamisega suured pidustused, mille eest tasusid linnavõimud. Lavana kasutati rikkalikult kaunistatud ratastel platvorme, mida vedasid muulad. Kuna autosakramentaalid olid kirjutatud suhteliselt keerulises ja rohkeid metafoore sisaldavas keeles, oli rahva huvi ja tähelepanu püüdmiseks oluline rõhutada näidendi välist kujutamist alates dekoratsioonidest ja lõpetades näitlejate riietusega. (Marín 1990: 17)

Kuid religiooni ja teoloogide mõju ei piirdunud vaid autosakramentaalidega. Kirik üritas kontrollida ka avaliku teatri tegemisi, eriti mis puudutas näidendite valikut, kusjuures tsensuur oli suurem just enne näidendi lavastamist ja väiksem nende trüki illumise puhul. Mitmed kirikutegelased olid aga hoopiski teatri vastased, kritiseerides laval esitavate lugude moraalseid ja sugudevahelisi teemade käsitlusi ning mitmel korral õnnestus neil veenda kuningat teatrite ohtlikkuses ja saavutada nii nende lühiajaline sulgemine. Näiteks õnnestus see kirikul 1646. aastal, kui Felipe IV vastava käsu andis. (*ibid.*: 37–39)

Esimesed alalised teatrihooned – *corrales* ehk õued – kujunesid välja enam-vähem lõplikult juba 16. sajandi teisel poolel. Sajandi esimesel poolel oli algselt tegemist olemasolevate majade siseõuedega, kuhu pandi ühte äärde püsti lihtne lava ning kus publik seisis lahtise taeva all püsti või jälgis etendust maja rõdudelt. Hilisemad, juba eraldiseisvalt ehitatud teatrihooned olid samuti nelinurksed hoovid, mida ääristasid eenduvate katusteservadega ja rõdude-loožidega ehitised ning lava oli põrandaluukidega ja varjatud eesriidiga, mida kasutati avatuna ka siseruumi kujutamiseks. Pealtvaatajad olid peamiselt endiselt lageda taeva all, kuigi sageli tõmmati hoovile ka peale varikatus. Publik jagunes vastavalt seisusele, istudes pinkidel-treppidel kas siseõus või siis rõdudel-loožides ning kopeerides nii ajastu ühiskondlikke seisusi. Kõikidele seisustele olid määratud eraldi istekohad (nt vaimulikele, aadlikele, linnakodanikele), sealhulgas ka naistele, kuigi erinevalt paljudest teistest riikidest olid Hispaanias 16. sajandi lõpus naisnäitlejad juba lubatud (Wickham 1992: 139). Etendusi anti aastaringselt, suletud oldi vaid paastu ajal, ning kuna ainus valgusallikas oli päevavalgus, algasid etendused päeval kella kahe-kolme ajal talvel ja kella kolme-nelja ajal suvel. Etendused kestsid keskelt läbi kaks pool kuni kolm tundi ning kindlasti lõppesid enne pimedaks minemist, et rahvas jõuaks veel valges

koju. „Meelelahutusetendus kestis terve pärastlõuna. Põhinäidendile eelnes musitseerimine ja vahel ka pidulik proloog, (...) vaheajal kanti ette farsse, tantse ja muid vahepalu.“ (Dixon 1995: 165)

Kaks kõige tähtsamat *corrali* asusid Madridis – *Corral de la Cruz*, aastast 1579, ja *Corral del Príncipe*, aastast 1582 (Hartnoll 1968: 89), kuid 16. sajandi lõpuks leidis neid ka mujal Hispaanias, kõigis olulisemates regioonikeskustes, ning isegi Uues Maailmas, näiteks Limas ja Ciudad de México (Wickham 1992: 141). Huvitav on märkida, et tänapäeval eksisteeriv *Teatro Español de Madrid* (Madridi Hispaania Teater) asub täpselt samal kohal, kus kunagi *Corral del Príncipe*. (Marín 1990: 51)

Õukonnateatrite kujunemislugu oli natuke teine, kuna 16. sajandil valitsenud kuningad (Karl V ja Felipe II) ei olnud draamakirjandusest kuigivõrd huvitatud. Felipe III (1598–1621) ja Felipe IV (1621–1665) valitsemisajal olukord aga muutus ning Felipe IV palkas ametisse itaalia inseneri Cosimo Lotti, et tuua Hispaaniasse teatrikonstruktsioonide uuendusi (nt varjatud valgustus, uued transformatsioonimehhanismid, mis võimaldasid kiiremini vahetada lavapilte ja dekoratsioone) ning kes aitas kuningat Buen Retiro uue palee ehitusel (valmis aastal 1632) kohe sisse ehitada ka teatrisaali *Coliseo*. (Wickham 1992: 142–144) Koos kõigi uuendustega ja avalikest teatritest loomulikult rikkalikuma dekoori ja võimalustega õnnistati *Coliseo* teatrisaal sisse 1640. aastal. (Marín 1990: 16)

Algselt olid meelelahutajad välisriikidest (peamiselt Itaaliast) pärit rändtrupid või kohalikud amatöörnäitlejad, kuid juba 16. sajandi keskelt on teada kohalikke professionaalseid näitetruppe, kes kasutades „minimaalselt vähe kostüüme ja rekvisiite (...) esinesid kõikjal, kus leidis publikut“ (Dixon 1995: 160–161). Ajapikku näitlejate professionaalsus ja arv kasvas, nii et 17. sajandi algusest ehk 1608. aastast alates reguleeriti teatrit ja näitlejaid juba üleriigiliselt. Anti välja eeskirjad *corral*’ide kohta, mis ei sisaldanud juhiseid üksnes teatrihoonetele, vaid ka nõudeid näitlejatele (kes pidid olema abielus, järgima teatud käitumisreegleid jne) ja näidenditele (nt mis puudutas näidendite ülesehitust, muusikat, tantsu, riietust, dekoratsioone ja rekvisiite). (Raudsik 1969: 36) Kusjuures näitlejate ja näidendite reeglid kehtisid üheselt nii avalike kui õukonnateatrite puhul, sest näiteks näitlejad olid mõlemal juhul samad. (Marín 1990: 16–17). Näitlejaametit peeti juba arvestatavaks ametiks (kuigi kristlaste kombel neid matta veel ei kõlvanud) ning 1631. aastal loodi näitlejatele eraldi juba ka oma ametitsunft (*Cofradía de la Novena*). (Dixon 1995: 165)

Hispaania teatri arengut kuldajastul on teoreetikud jaganud erinevateks etappideks, kasutades mitmeid meetodeid. Enim on kasutusel kolm jaotust. Esimene neist räägib

Hispaania teatrist enne ja pärast Lope de Vegat (Colford 1958: iv), teine eristab Lope de Vega ja Pedro Calderón de la Barca ajastut (Leech 1961: 206–209) ning kolmas jagab Hispaania kuldajastu teatri kolmeks perioodiks, lähtuvalt Hispaania teatri ja draama arengust kuldajastul:

1. 1492–1556 (Karl V valitsemise lõpp) – teatri loomine ja esimesed katsetused;
2. 1556–1621 (Felipe II ja Felipe III valitsemiseaeg) – teatri ja draama järsk tõus, Hispaania eripärade väljakujunemine, Lope de Vega loomingu kõrgaeg;
3. 1621–1700 (Habsburgide dünastia võimult kadumine) – draamas valitseb ja särab Calderón de la Barca, kuid üldiselt teatri allakäik. (Raudsik 1969: 30)

2.1.3 Hispaania kuldajastu näitekirjanikud ja draama

Esimesed märkimisväärt hispaania näitekirjanikud 16. sajandi esimesel poolel on Fernando de Rojas, Juan del Encina (peetakse hispaania renessanssteatri algatajaks), Gil Vicente, Bartolomé de Torres Naharro (esmakordselt Hispaanias kirjutas näidendi viies vaatuses) ja Diego Sánchez de Badajoz. Nemad teevad esimesed tõsised sammud Hispaania kuldajastu draamale iseloomulike komöödiate, tragöödiate (eriti kohuse- ja autundele ülesehitatud) ja kirikupühade ajal mängitavate religioossete näidendite väljakujunemisel (Dixon 1995: 159–160). Tuntuimaks dramaturgiks Hispaania teatri ja draama väljakujunemise etapil (professionaalse teatri loojaks) on aga Lope de Rueda, kes lisaks näidendite kirjutamisele oli ka ise näitleja ja professionaalse näitetrupi juht, rännates nii linnast linna ja kirjutades-esinedes otse rahvale. (Raudsik 1969: 31)

Kuigi Cervantes saavutab oma peamise kuulsuse ennekõike proosateostega, eriti „Don Quijotega“, kirjutab ta ka näidendeid. Dramaturgina on ta tuntud peamiselt oma lühikeste vahemängudega (*entremeses*) – värssi- või proosavormis ühevaatuselised koomilised näidendid, mida mängiti täispikkade näidendite esimese ja teise vaatuste vaheaegadel. (Hartnoll 1968: 90). Lisaks oma tuntud vahemängudele, jagas Cervantes esimesena näidendid viie vaatuse asemel kolme vaatusesse (Raudsik 1969: 32). Sellega pani ta aluse hispaania uut tüüpi näidendile – *comedia de capa y espada* (mõõga- ja mantlikomöödia). Lõplikult kujundas selle žanri välja Hispaania kuldajastu suurimaid draamakirjanikke Lope de Vega (1562–1635), kes hoolitses uue komöödia täpse määratluse eest oma 1609. aastal avaldatud 389-realises poeemis *Arte nuevo de hacer comedias* („Näidendite tegemise uus kunst“). Samasid reegleid, mis mõõga- ja mantlikomöödiate puhul, hakati rakendama ka teiste näidendite (draamade ja tragikomöödiate) puhul. (Dixon 1995: 170)

Oma teoses lähtus Lope de Vega Aristotelesest, kuid ei pidanud kinni kõigist tema ühtsusnõuetest. Lope de Vega teose järgi peab Hispaania kuldajastu draama oluliseks tegevusühtsust, kuid lubab vältida aja- ja kohaühtsust. (*ibid.*: 170) Eesmärgiks oli elu ja tegelikkuse imiteerimine, mistõttu kõigi kolme Aristotelese ühtsusnõude täitmine ei sobinud enam. (Marín 1990: 43) Soovituslik on ka kolm vaatust, samuti koomilise ja traagilise elemendi ning meelelahutusliku ja moraalse eesmärgi ühildamine (Edwards 2008: x), mistõttu Hispaania kuldajastu draamas kaovad kunstlikud piirid žanride klassifitseerimisel ning kohati on raske otsustada, kas ühe või teise näidendi puhul on tegemist komöödia, draama või tragikomöödiaga. Äärmiselt oluline on publikuga arvestamine, mistõttu näidendid peavad pakkuma pidevat intriigi ja pinget, mis ei laseks publiku tähelepanul hajuda, samas valdavalt on tegu siiski õnneliku lõpuga loodega. Lisaks määrab Lope de Vega ära värsinõuded, kuna Hispaania kuldajastu draama on peaaegu täielikult kirjutatud värssides. (*ibid.*: xxxv) Iseloomulikuks jooneks saab polümeetrilisus: eelistatud oli vahelduva riimiskeemiga 8-silbiline värss, kuid seda varieeriti sagedasti nii 11- kui 7-silbilise riimvärsiga. (Talvet 2004: 10–13) Dialoogide puhul kasutati enamasti *redondilla*'² või *décima*'³, jutustavas osas *romance*'⁴, monoloogides *sonnet*'⁵ ning tõsistes olukordades *tercet*'⁶. (IES 2011) Värsside vaheldumisel oli alati üks ja sama eesmärk – kasutada ära värsivaheldusest tekkinud rütmi, liikuvust ja meeleolude muutust, et hoida publiku seas pinget, kusjuures tuleb lisada, et mitmed Hispaania kuldajastu draama tõlkijad toovadki tihti just selle eesmärgi põhjenduseks oma tõlkevalikute selgitamisel (Edwards 2008: xxxv). Suhteliselt kindlalt oli ära määratud ka peamised tegelaskujud: *galán* (aadlimees), *dama* (aadlidaam), *criado* (teener), *criada* (teenijanna), *padre* (isa) või *viejo* (vanamees), *gracioso* (narr), kes tihti oli aadlimehe teener, ning *rey* (kuningas) või *poderoso* (võimukas isik). Ülejäänud tegelaskujud olid enamasti lihtsalt kõrvalosatäitjad, näiteks põllumehed, tudengid, sõdurid jne. (Marín 1990: 55–57). Lope de Vega uuenduste juurutamisega võib Hispaania kuldajastu draamakirjanduse väljakujunemise lõplikuks lugeda.

Lope de Vega looming on ääretult mitmekesine ja mahukas. Teadaolevalt kirjutas ta üle 1500 näidendi, millest säilinud on umbes 500. (Wickham 1992: 139) Üheks Lope de Vega ja ka teiste kuldajastu näitekirjanike viljakuse põhjuseks võis olla publiku pidev

² 8-silbiline nelikvärss riimiskeemiga *abba*

³ 8-silbiline kümnerealine värss riimiskeemiga *abbaaccddc*

⁴ hispaania luulevorm, traditsiooniliselt 8-silbiline värss, kus paarisvärsid on assonantsriimis ja paaritud värsid vabavärsis

⁵ keskaegne itaalia luulevorm, traditsiooniliselt 11-silbiline värss valdavalt riimiskeemiga *abba abba cdc dcd*

⁶ 11-silbiline kolmikvärss, kus esimene ja kolmas värss riimuvad

ootus uute näidendite järgi, kuna „ühte lavastust mängiti võib-olla ainult paar korda“ (Dixon 1995: 166). Dokumenteeritud juhtumeid, kus ühte ja sama lavastust mängiti lausa paar nädalat, on vaid üksikuid. Lope de Vega lemmikteemadeks olid Hispaania ajalugu ja legendid, juba mainitud mõõga- ja mantlikomöödiad, mis käsitlesid peamiselt aadlike elu. Veel kirjutas ta draamasid ning vastavalt ajastule ka religioosseid ja piibliainelisi näidendeid. (Raudsik 1969: 34)

16. sajandi II poole ja 17. sajandi alguse näitekirjanikest väärivad mainimist veel Juan Ruíz de Alarcón, Guillén de Castro, Luis Vélez de Guevara, Antonio Mira de Amescua, Pérez de Montalbán (Dixon 1995: 176–177) ning eelkõige just Tirso de Molina, kes on tuntud kui legendaarse Don Juani müüdi kirjandusse tooja, mis 19. sajandil omas märkimisväärset mõju modernistidele ja postmodernistidele (Talvet 2006b: 7–14).

Hispaania kuldajastu draama nn kolmanda peatüki suurimaks kujundajaks oli Pedro Calderón de la Barca, kes võttis oma loominguga aluseks eelkäijate loodu ning viis selle täiesti uuele tasemele, avaldades hiljem mõju mitte ainult oma järeltulijatele Hispaanias, vaid ka mujal Euroopas. Calderóni looming eristub Lope de Vega ja teiste Hispaania kuldajastu dramaturgide loomingust oma meisterlikuma esituse ning teemade suurema sügavahaardelisusega. Samuti pööras ta suuremat tähelepanu näidendi ülesehitusele, vormile, olles hoolikam keele- ja värsikasutuses. (Aunin, Listra, Mattisen 1999: 38)

Calderóni kaasaegsetest ja õpilastest tasub ära mainida Agustín Moreto, Francisco de Rojas Zorrilla, Antonio de Solís, Francisco Bances Candamo, Juan de Matos Fragoja ja Juan Vélez de Guevara. (Marín 1990: 84–85)

Üldjuhul olid kõik dramaturgid äärmiselt viljakad (näiteks Tirso de Molina kirjutas 300–400 näidendit), mistõttu väited, et Hispaania kuldajastul kirjutati 10 000 – 30 000 näidendit, vastavad ilmselt tõele (Dixon 1995: 175). Vaatamata sellele, et tänaseni ei ole neid nii palju säilinud, on tegemist siiski ääretult rikkaliku materjaliga, mille kõrval eesti keelde tõlgitud teoste arv on marginaalne, kuid sellest juba edaspidi punktis 2.2.1.

2.1.4 Pedro Calderón de la Barca

Pedro Calderón de la Barca sündis 17. jaanuaril 1600. aastal ning temast sai kohe pärast Lope de Vega surma hispaania teatri juhtiv dramaturg. (Gassner, Quinn 1969: 106)

Calderóni elulugu on teadlastel olnud suhteliselt raske rekonstrueerida, kuna erinevalt mitmetest teistest kuulsatest kirjanikest ei pannud Calderón oma elulugu kirja ega andnud vihjeid ka oma loominguga täpsetele dateeringutele ega avaldanud ise oma näidendeid. Seega pärineb kogu informatsioon Calderóni elu ja loominguga kohta kaudsetest

allikatest ning erinevates allikates esineb seetõttu ka lahknevusi. Antud magistritöös esitatud andmed Calderóni elust ja loomingust pärinevad valdavalt Jüri Talveti eessõnadest, kus ta ise märgib (1999: 147), et „viimasel paarikümnel aastal on hispaania kirjandusuurijate nooremad põlvkonnad siiski tõhusat tööd teinud ning Calderóni biograafia põhiseigad üpris usaldatavalt kindlaks määranud“.

Calderón oli pärit Põhja-Hispaania ühest aadlisuguvõsast, kuid kahjuks mitte eriti rikkast, nii et äraelamiseks tuli leida omaele mingi ametipost. Calderóni isa töötas kuninglikus riigivaraametis, mistõttu pere kolis koos õukonnaga Valladolidi ja seejärel Madridi ning nii alustas Calderón oma kooliteed samuti Madridis (1608–1613). Calderóni ema suri, kui Calderón oli 10-aastane ja isa 1615. aastal. Hiljem õppis Calderón Alcalá de Henarase ülikoolis loogikat ja retoorikat ning 1615. aastast Salamanca ülikoolis filosoofiat, poliitikat, ajalugu ja geograafiat ning lõpetas õpingud 1619. või 1620. aastal juristina. 1620. aastat peetakse ka Calderóni loomedebüüdiks, kui ta osales Isidro pidustuste luulekonkursil Madridis ja pälvis Lope de Vegalt kiidusõnu. (Talvet 2006a: 10–11)

Vaatamata ajastule oli Calderóni elu suhteliselt rahulik. On teada vaid mõningad episoodid, mille käigus Calderón koos oma vendadega oli segatud skandaalidesse. Üks leidis aset 1621. ja teine 1629. aastal. (Talvet 1999: 147)

Varasemad allikad mainivad tihti ka Calderóni sõjaväes teenitud aega, mille käigus olevat ta viibinud Itaalias ja Madalmaades (aastatest on mainitud aega 1625–1635), kuid hilisemad allikad toovad ära, et see väide ei ole kuidagi kinnitust leidnud. (Talvet 2006a: 12)

Täpne loometöö algus ei ole teada, kuid esimene teadaolev debüüt näitekirjanikuna toimus 1623. aastal näidendiga „Armastus, au ja võim“ (*Amor, honor y poder*), mille käigus Calderón jäi koheselt silma õukonnale ning nii oligi tema edasine amet kindel (1635. aastast peale Lope de Vega surma kuni teatrite sulgemiseni 1644. aastal oli Calderón õukonna teatridirektor) ning üks lavastus järgnes teisele kuni 1640. aastani, mil algasid probleemid isiklikus elus ja riigis laiemalt. (Brenan 1963: 254–255) Calderón ühines sõjaväega, et võtta osa Kataloonia ülestõusu mahasurumisest, kuid sai haavata ja juba 1642. aastal lahkus sõjaväeteenistusest. Seejärel ajavahemikul 1646–1650 oli Calderón Alba hertsogi teenistuses, kuid juba 1651. aastal astus ta vaimulikku seisusse. Viimane samm oli ilmselt tingitud kriisist isiklikus elus 1640ndatel aastatel (väidetavalt oli tal armusuhe, millest sündinud poeg 10-aastaselt suri, ja surid ka Calderóni vennad) ning riigi üldisest majanduslikust ja sotsiaalsest allakäigust. Algul teenis Calderón vaimulikuna

riiki Toledos, kuid 1663. aastal siirdus Madridi kuninga aupreestriks. (Talvet 1999: 149–152)

Calderóni eluajal anti tema näidendid välja kogudena. Esimene neist ilmus 1636. aastal ja teine 1637. Mõlemad neist hõlmasid Calderóni parimaid töid ning kolmas, neljas ja viies valikkogu ilmusid vastavalt 1664., 1672. ja 1677. aastal, kui Calderón töötas juba preestrina. Calderón jätkas näidendite kirjutamist kuni oma surmani 25. mail 1681. aastal. (Talvet 2006a: 15–18)

Ühed bibliograafid väidavad, et Calderón ise ei toimetanud trükki ühtki oma näidendit ja seega olid need valikkogud avaldatud vastu tema tahtmist, teised väidavad jälle, et esimese ja teise valikkogu andis välja Calderóni enda vend ning et viiendale valikkogule kirjutas ta ise eessõna. (Gassner, Quinn 1969: 106–107)

Calderóni kogulooming on ajastule iseloomulikult mahukas. Kokku kirjutas Calderón üle 200 näidendi, millest umbes 120 on säilinud. Calderóni loomingu moodustavad ka umbes 80 autosakramentaali ning ligi sada ühevaatuselist vahemängu, farssi ja operetisarnast muusikalist komöödiat (*zarzuela*). (Žirmunski 1967: 388)

Calderóni loomingut on jagatud erinevat moodi. Calderóni loomingu varasemad uurijad leiavad, et parima ülevaate Calderóni teostest saab jagades need kolmeks: kõigepealt looming enne 1640. aastat, mis jaguneb omakorda kaheks – realistlikud näidendid ja poeetilised näidendid, ning kogu hilisem looming. (Brenan 1963: 256) Hiljem on valdav osa autoreid leidnud, et Calderóni puhul tuleks eristada varasemaid töid (kuni 1630), tema loomingu kõrgpunkti (kuni 1645. aastat), kui Calderón lõi oma kuulsaimad tööd, ning hilisemaid töid (kuni surmani), kui Calderóni looming muutus tema elumuutuste tõttu. (Talvet 1999: 148–152)

Üheks Calderóni paremaks komöödiaks on peetud „Nähtamatut daami“ (*La dama duende*), mis lavastati 1629. aastal ja kuulub seega Calderóni kirjaniku ameti varajasse järku. Samast aastast pärineb ka üks tema kuulsaimaid draamasid „Kindlameelne prints“ (*El príncipe constante*) motiiviga „elu kui vangla“. Varjastest teostest väärib mainimist veel ka „Andumus ristile“ (*La devoción de la cruz*), mis lavastati 1625. ja 1630. aastate vahel. (*ibid.*: 149)

Calderóni tuntuimateks teosteks, mis on toonud talle maailmakuulsuse ja pärinevad aastatest 1630–1645, on näiteks „Elu on unenägu“ (*La vida es sueño*) 1635. aastast, „Oma au arst“ (*El médico de su honra*) 1635. aastast, „Salasolvang ja salakättemaks“ (*A secreto agravio, secreta venganza*) 1636. aastast, „Imevõlu“ (*El mágico prodigioso*) 1637. aastast,

„Suur maailmateater“ (*El gran teatro del mundo*), mille täpne lavastamisaasta ei ole teada, kuid ilmselt see toimus 1635. aasta paiku. (Talvet 2006a: 15)

Peale preestriks pühitsemist 1651. aastal muutus Calderóni looming kardinaalselt, nii žanriliselt kui publiku seisukohast. Nimelt piirdus Calderón edaspidi vaid autosakramentaalide kirjutamisega (mida ta kirjutas regulaarselt kaks aastat) ning ilmalike näidendite kirjutamisega õukonna jaoks. (Talvet 1999: 151)

Calderóni iseloomustas olemasolevate mudelite täiuslikkuseni viimine, mistõttu tema tehnika on rangelt paigas ning eksperimenteerimist (näiteks värsis) esineb harva. Samas võimaldas see Calderónil aga keskenduda näidendite sisule ning oma filosoofia arendamisele ja katsetamisele lava laudadel (Dixon 1995: 177), mistõttu kirjeldatakse Calderóni näidendeid tihti sügavamana kui Lope de Vega omasid, eriti mis puudutab armastuse, armukadeduse ja au-teemalisi näidendeid. (Aunin, Listra, Mattisen 1999: 38) Seega, kuigi Calderón viljeles Hispaania kuldajastu kõiki žanre ning tõi sisse kõikvõimalikud teemad, ilmnes tema geniaalsus peamiselt kolme tüüpi näidendites, kus ta vaatamata sellele, et ise ühtegi neist žanritest ei loonud, viis need täiesti uuele ja siiani ületamatule tasandile. Nimetatud žanrid on autosakramentaalid, mõõga- ja mantlikomöödiad ning filosoofilised draamad. Vaieldamatult kuulsaimad Calderóni teosed nendes žanrites on vastavalt „Suur maailmateater“, „Nähtamatu daam“ ning „Elu on unenägu“, mistõttu on nendest kaks viimast valitud ka antud magistritöö uurimisobjektideks.

2.2 Hispaania kuldajastu draamakirjanduse eestindamine

2.2.1 Hispaania kuldajastu draamakirjandus eesti keeles

Hispaania kuldajastu draamakirjandusest on eesti keeles trükitud kokku vaid 9 näidendit, millest kolm on komöödiat („Tantsuõpetaja“, „Armastusega ei tehta nalja“ ja „Nähtamatu daam“), kolm draamat („Sevilla täht“, „Sevilla pilkaja ja kivist külaline“ ja „Elu on unenägu“), kaks vahemängu („Salamanca koobas“ ja „Imeteater“) ja üks autosakramentaal („Suur maailmateater“). Kaks neist näidenditest on Aleksander Kurtna tõlked, kolm August Sanga tõlked, üks Ain Kaalepi tõlge ja kolm Jüri Talveti tõlked. Kui Ain Kaalepi ja Jüri Talveti tõlked on avaldatud tõlkijate endi poolt ehk trükki on läinud originaaltõlked, siis Aleksander Kurtna ja August Sanga tõlked on kokku pannud Riina Schutting ning neid on toimetanud Jüri Talvet. Samuti on huvitav märkida, et enne Eesti taasiseseisvumist või lausa enne 21. sajandi saabumist, oli trükitud vaid Ain

Kaalepi tõlgitud Lope de Vega „Sevilla täht“ (1962) ning järgmine trükk avaldatu oli juba Jüri Talveti tõlge Calderóni draamast „Elu on unenägu“ 1999. aastal. Kõikide teiste tõlgete trükk avaldamine on jäänud 21. sajandisse.

Trükiste täpsed andmed on:

- Lope de Vega “Sevilla täht”, tõlkinud Ain Kaalep, Tallinn: “Loomingu” Raamatukogu, nr. 45 (261), 1962.
- Pedro Calderón de la Barca “Elu on unenägu”, tõlkinud Jüri Talvet, Tallinn: Kunst, 1999.
- Miguel de Cervantes, Lope de Vega, Pedro Calderón de la Barca “Hispaania pärand: “Kuldajastu” komöödia August Sanga ja Aleksander Kurtna tõlkes”, koostaja ja vastutav väljaandja Riina Schutting, toimetaja Jüri Talvet, Tallinn: Püha Issidori Kirjastusselts, 2004.

Väljaanne sisaldab:

Miguel de Cervantes Saavedra “Salamanca koobas” ja “Imeteater” (Aleksander Kurtna tõlkes)

Félix Lope de Vega Carpio “Tantsuõpetaja” (August Sanga tõlkes)

Pedro Calderón de la Barca “Armastusega ei tehta nalja” ja “Nähtamatu daam” (August Sanga tõlkes)

- Pedro Calderón de la Barca “Suur maailmateater”, tõlkinud Jüri Talvet, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2006.
- Tirso de Molina “Sevilla pilkaja ja kivist külaline”, tõlkinud Jüri Talvet, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2006.

Nagu kirjutab isegi Jüri Talvet (2004: 18), „veidi lohutust pakub teadmine, et trükitust mõnevõrra rohkem vanu hispaania näidendeid on meie teatrites mängitud“.

Eesti teatrites lavastati Hispaania kuldajastu näidendeid esmakordselt 1923. aastal, kui lavastaja P. Sepp tõi teatripubliku ette Marta Sillaotsa tõlgitud Lope de Vega „Naiste mässu“. (Tormis 1978: 424) Kokku on Eesti teatrites lavastatud 14 Hispaania kuldajastu näidendit, kuid kahetsusega peab tõdema, et varasemad tõlked ei ole säilinud (Talvet 1991: 478) ning esimesed säilinud tõlked pärinevad 1950ndatest aastatest.

Nimetud 12 Eesti teatrites lavastatud näidendid on aga järgmised:

- Calderónilt „Elu on unenägu“, Nähtamatu daam“, „Armastusega ei naljatata“ (ehk „Armastusega ei tehta nalja“), „Armuviirastus“, „Suur maailmateater“,

- Lope de Vegalt „Naiste mäss“, „Tantsuõpetaja“, „Koer heintel“, „Teravmeelne armunu“,
- Tirso de Molinalt „Vaga Marta“, „Kadunud sõrmus“
- ning Cervanteselt „Imeteater“, „Lobisejad“ ja „Salamanca koobas“.

Positiivne on, et mõningaid neist kaheteistkümnest näidendist on lavastatud aga erinevates teatrites eri lavastajate poolt (vt. Lisa 1). Näiteks seesama Marta Sillaotsa tõlgitud Lope de Vega „Naiste mäss“ on esiettekandmisele tulnud kolmel korral, nagu ka August Sanga tõlgitud Lope de Vega „Tantsuõpetaja“. Kokku on Eesti teatrites toimunud Hispaania kuldajastu näidendite esietendust 20 korral.

2.2.2 August Sang

August Sang on tuntud eesti luuletaja ja tõlkija, kes sündis Pärnus 27. (14.) juulil 1914. aastal ning suri Tallinnas 14. oktoobril 1969. aastal. Sang käis Pärnu poeglaste gümnaasiumis, seejärel, pärast sõjaväekohustuse täitmist astus ta 1934. aastal Tartu Ülikooli filosoofiateaduskonda, kus õppis vaheaegadega 1942. aastani, kuid stuudium jäi sellegipoolest lõpetamata. Õpingute ajal töötas ta mitmel pool, sealhulgas Eesti Rahva Muuseumis ja Akadeemilises Emakeele Seltsis ning peale ülikooli mõnda aega ka Pärnus ajalehe „Tööraha Hää“ kaastöölisena, kuni 1946. aastast hakkas kutseliseks kirjanikuks. (Kruus, Puhvel 2000: 512)

Oma esimese luuletuse „Improvisatsioon quic-stepi tempos“ avaldas Sang suhteliselt hilja, alles peaaegu 20-aastaselt 1933. aastal noorteajakirjas „Kevadik“ (osaledes luulevõistlusel varjunime Injo all) ja järgmise „Kevade tulek“ 1934. aastal väljaandes „Kevade album“ (kasutades pseudonüümi Ridalepp). Samal aastal avaldas Sang ka 13 luuletust ajakirjas „Looming“, kuigi oma esimesed luulekatsetused tegi ta juba üheksa-aastaselt. (Muru 1974: 1206–1207)

Suhteliselt ruttu peale debüteerimist avaldas Sang oma esimesed luuletuste kogud „Üks noormees otsib õnne“ (1936) ja „Müürid“ (1939). 1938. aastal avaldas ta Tartus ka biograafia „Heinrich Heine“. Eesti Kirjanike Liidu liige oli ta aastast 1945, kuigi aastatel 1950–1956 oli liidust väljaheidetud süüdistatuna dekadentsis. (Kruus 1995: 513)

Sõjaaastail oli algupärase loomingu jaoks tingimused ebasoodsad paljudele Eesti loomeinimestele. Nii August Sangal kui tema abikaasal Kersti Merilaasil oli omaloomingu avaldamisel keeld peal, mistõttu ära elamiseks hakkas Sang tegelema tõlkimisega, eriti just klassika tõlkimisega. (Palli 2006) August tegi Sang luule tõlkimisega ning hiljem kujuneski sellest tema põhitöö, kuigi ta jätkas nii oma luule kirjutamist kui ka teiste žanrite tõlkimist.

Siiski on ta ise tunnistanud, et „olen elukutselt ikkagi eelkõige luuletõlkija“. (Mallene 1964: 5) Sang alustas Heinega, kuid jätkas juba nii Goethe, Puškini, Nekrassovi, ja mitmete teiste autorite teoste eestindamisega. (Andresen 1964: 1095–1096)

Kuna Sang jätkas ka ise luule kirjutamist, peegelduvad sulaaeg ja sellega seotud lootused tema järgmises luulekogus „Võileib suudlusega“ (1963) ja loomingu põhiosa valikkogus „Sada laulu“ (1965). Postuumselt on avaldatud veel Sanga valikkogud „Luuletused“ (1970), „Väike luuleraamat“ (1971, koostanud poeg Joel Sang), „Laulud“ (1977, koostanud abikaasa Kersti Merilaas) ja „Emajõe unisel veerel“ (2003). August Sanga luuletusi on tõlgitud ka teistesse keeltesse, näiteks vene, soome ja itaalia keelde. (Kruus, Puhvel 2000: 512–513)

August Sanga tõlkelooming koosneb peamiselt luule ja värssnäidendite tõlkimisest ning on sarnaselt tema luulega äärmiselt kõrgetasemeline ja viljakas (kriitikute sõnul käib see eriti tema luuletõlgete kohta), keskendudes peamiselt väärtkirjandusele. Märt Väljataga on nimetanud August Sanga „meie parimaks luuletõlkijaks“ (Väljataga 2004). Peamiselt tõlkis ta vene, saksa, prantsuse ja tšehhi keelest (Nirk, Sõgel 1975: 341), kusjuures Ain Kaalepi (1975: 311) andmeil õppis Sang tšehhi keele ära ainult seetõttu, et saaks tõlkida Nezvali tekste. Tegelikult on Sang värss tõlkeid teinud umbes kaheteistkümnest keelest, näiteks rootsi, norra ja usbeki keelest. Kokkuvõtte tema luuletõlgetest on esitatud postuumses valikraamatutes „Laenatud laulud“ I (1973) ja II (1974) (Kruus, Puhvel 2000: 512), kusjuures viimane valimik sisaldab ka Kersti Sang-Merilaasi koostatud August Sanga tõlgete bibliograafiat 1936. aastast kuni 1. detsembrini 1973. aastal. (Sang-Merilaas 1974: 347–381)

Sang on tõlkinud väga erinevaid autoreid (kokkuvõtvalt umbes 45 raamatut). Tänu August Sangale on eesti keeles võimalus tutvuda selliste poetide lüürikaga, nagu näiteks:

- Goethe „Faust“ (I osa 1946, I ja II osa koos 1967) ja „Luuletusi“ (1968);
- Heine „Saksamaa“ (1946) ja „Valik luuletusi“ (1947);
- Inberi „Pulkova meridiaan“ (1945);
- Aligeri „Zoja“ (1946);
- Puškini „Luulevalimik“ (1949, koos B. Alveriga);
- Lermontovi „Valik luuletusi“ (1955);
- Nekrassovi „Valik luuletusi“ (1952), „Külalapsed“ (1954), „Kellel on Venemaal hea elada“ (1955), „Pakane punanina“ (1961) ja „Luule“ (1970);
- Tvardovski „Muraavia maa“ (1953), „Kaugused kauguste taga“ (1962) ja „Tjorkin teises ilmas“ (1964);

- Schilleri „Don Carlos“ (1959);
- Molière'i „Misanthroop“, „Naiste kool“ ja „Tartuffe“ (kõik 1961) ja „Amfitrüon“ (1962);
- Brechti „Dialektika ülistus“ (1963);
- Ostrovski „Lumivalgeke“ (1964);
- Nezvali „Mis lõunapäike Prahaga teeb“ (1966). (ESTER: August Sang 2010)

Lisaks on Sang olnud osaline koostaja ja tõlkijana mitmete luuletajate loomingu avaldamise juures Eestis, nt Heine „Luuletused ja poeemid“ (1956) või Jessenini valimikud „Lüürika“ (1962) ja „Loojumatu tund“ (1966). Samuti on ta tõlkinud arvukalt teisi autoreid, nt Baudelaire, Gorki, Becher, Pasternak, Catullus, Béranger jne. (Kruus 1995: 513)

Lisaks luulele ja värssnäidenditele on August Sang tõlkinud ka proosat ja proosanäidendeid, nt. Hoffmanni, Gorki, Majakovski, Kafka („Protsess“), Kelleri, Molière'i ja Feuchtwangeri teoseid. (Kruus, Puhvel 2000: 512–513)

August Sang on kirjutanud ka mitmeid arvustusi, retsensioone ja ülevaateid. 1930ndatel ja 1940ndatel kirjutas ta isegi teatriarvustusi. (Andresen 1964: 1090)

Hispaania kuldajastu näidenditest on August Sang tõlkinud kolm: Pedro Calderón de la Barca „Nägematu daam“ ja „Armastusega ei tehta nalja“ (1950) ning Lope de Vega „Tantsuõpetaja“ (1951). Näidendi „Nägematu daami“ täpne daatum on küll teadmata, kuid arvatakse, et selleks on ka kas 1950. või 1951. aasta, kuna 1952. aasta 2. veebruaril esilinastus see juba Rakvere teatris (vt. Lisa 1). Olgugi, et August Sang tõlkis teadaolevalt kaheteistkümnest keelest, ei ole teada, et ta oleks osanud hispaania keelt. Seetõttu on enamik kriitikuid veendunud, et need tõlked on eesti keelde jõudnud vene keele vahendusel ehk allikmaterjalina on kasutatud vene keelde tõlgitud näidendeid, eriti kui arvestada, mida ütleb Ain Kaalep, et „näib, et Eesti raamatukogudes nende näidendite hispaaniakeelseid väljaandeid pole olnudki, ja tollases kirjandussituatsioonis peeti ju aina vene tõlget olulisemaks eeskujuks kui originaali“. (Kaalep 1999: 2609) Kuigi nagu kirjutab Jüri Talvet (2004: 8) oma eessõnas, et „päriselt välistada ei saa, et Sang võis kasutada ka 19. sajandi algusest pärinevaid saksa tõlkeid“.

Nimetatud näidendite originaalkäsikirjad asuvad hetkel August Sanga ja Kersti Merilaasi nimelises fondis (nr. 300) Eesti Kirjandusmuuseumis ning nagu juba varem mainitud on need Jüri Talveti toimetatuna ilmunud ka trükis 2004. aastal.

2.2.3 Jüri Talvet

Jüri Talvet – tuntud kirjandusteadlane, tõlkija ja luuletaja – sündis 17. detsembril 1945. aastal Pärnus. Nagu August Sangki alustas Talvet oma kooliteed Pärnus ning pärast sõjaväeteenistust asus õppima Tartu Ülikooli. Talvet õppis Tartus aastatel 1967–1972 ning lõpetas selle inglise filoloogina. Kandidaativäitekirja kaitses Talvet 1981. aastal Leningradis väitekirjaga „Mateo Alemáni pikareskne romaan „Guizmán de Alfarache“ ja realistliku romaani kujunemise probleemid“. Pärast Tartu Ülikooli lõpetamist 1972–1973 töötas Talvet ülikooli ajalehe kaastöölisena ning seejärel asus õppejõuks ülikoolis – algul 1973–1990 eesti keele ja rahvaluule kateedris (1984. aastast dotsent), siis 1990–1992 väliskirjanduse kateedris ning 1992. aastast on ta Tartu Ülikooli germaani-romaani filoloogia osakonna professor ja hispaania filoloogia eriala looja ja juhataja. (Kruus, Puhvel 2000: 575)

Talvet on Eesti Kirjanike Liidu liige aastast 1984. 1994. aastast tegutseb Talvet Eesti Võrdleva Kirjandusteaduse Assotsiatsiooni juhatuse eesotsas ning 1996. aastast toimetab sama assotsiatsiooni aastaväljaannet Interlitteraria (asutaja ja peatoimetajana). (Olesk 2005: 1004) Jüri Talvet on osalenud rohkelt külalisloengutega välisülikoolides, näiteks Helsingis, Tampere ja Oslos, ning võtnud osa rahvusvahelistest kirjandus- ja semiootikakonverentsidest ning eriti just viimastel aastatel ka luulefestivalidest. (Lázaro-Tinaut 2009)

Kirjanduslikku tegevust alustas Talvet erinevalt Sangast tõlgetega hispaania keelest – debüteeris 1970. aastal – ning jätkas rohkete kirjandusteaduslike esseede, järeldõnade ja artiklitega maailmakirjandusest, eriti aga just hispaania kirjandusest ja selle teoreetilistest probleemidest. Lisaks eesti keelele on Talvet avaldanud oma loomingut (sh luulet) ka vene, inglise ja hispaania keeles. (Kruus 1995: 574) Hispaania-teemalised artiklid ajavahemikus 1974–1994 on kokku kogutud kogumikku „Hispaania vaim“ (1995) ning Talveti teine suur Hispaaniat puudutav artiklike kogumik on „Tõrjumatu äär“ (2005). (ESTER: Jüri Talvet 2010) Talvet on kirjutanud ka reisiesseid „Teekond Hispaaniasse“ (1985), mis võitis 1986. aastal J. Smuuli nimelise kirjanduspreemia ning mille uustrükk avaldati kogus „Hispaaniast Ameerikasse“ (1992), hõlmates reismuljed ka Ameerika hispaaniakeelsetest riikidest ja nende kultuurist (peamiselt Kuubast, Nikaraaguast ja Mehhikost). Oluline teos Talveti loomingus on ka *El hispanismo en Estonia* („Hispanistika Eestis“), mis ilmus esmakordselt Helsingis 1993 ja täiendatuna Tartus 1996 ning mis võtab kokku hispaania keele, kirjanduse ja ajaloo uurimise Eestis, ning esseede kogumik „Ameerika märkmed ehk Kaemus Eestist“ (2000). (Kruus, Puhvel 2000: 575–576) Kirjandusteoreetilistest

kirjutistest tasub veel ära märkida „Sümbiootiline kultuur: mõtisklus U-st“ (2005) ning Talveti töö kaasautorina „Hispaania-eesti sõnaraamatu“ (esmatrükk 1983) väljaandmise juures. (ESTER: Jüri Talvet 2010)

Luuletuste kirjutamiseni jõudis Talvet suhteliselt hilja. Esimene luulekogu „Äratused“ avaldati 1981. aastal. Sellele järgnesid: „Ambus ja karje“ (1986), „Hinge kulg ja kliima üllatused“ (1990), „Eesti eleegia ja teisi luuletusi“ (1997), „Kas sul viinamarju ka on?“ (2001), „Unest, lumest“ (2005) ning „Silmad peksavad une seinu“ (2008). Talvet kirjutab valdavalt vabavärsilist luulet, klassikalistest vormidest on eelistatuim itaalia sonett. 1997. aastal pälvis Talvet Juhan Liivi luuleauhinna luuletusega „Armastus“. Talveti luulet on tõlgitud (enamasti Talveti enda kaasabil) nii inglise kui hispaania keelde. (Lázaro-Tinaut 2009)

Tähtsa osa Talveti kirjanduslikust loomingust moodustavad ka koostöös valminud kogud ja antoloogiad, näiteks koos A. R. Hone'iga 1978. aastal „Klassikaline hispaania luule“ või koos L. Mälli, P. Toropi ja J. Undiga 1993. aastal ilmunud „Maailmakirjanduse lugemik keskkoolile“ või „Maailmakirjandus I. Keskajast valgustuseni“ (1995) ja „Maailmakirjandus II. Romantismist postmodernismini“ (1999). (Kruus, Puhvel 2000: 575–576) Samuti on ta rohkete eessõnade, järelsõnade ja kirjandusalaste artiklite autor, kusjuures ta ise on tunnistanud, et just kirjanduste uurimine on tema rikkaliku loomingu juures kõige tähtsam, kuna tema „veendumust mööda on välismaise kirjanduse analüüs ja selgitus retseptsiooniprotsessis tähtsaimgi tegur kui tõlge“ (Talvet 1991: 483).

Talveti tõlkelooming keskendub hispaaniakeelsele maailmale. Tähtsaimad tõlked hispaaniakeelsest luulest, proosast ja draamast on:

- Gómez de la Serna „Gregoriid“ (1974)
- Vargas Llosa „Kutsikad“ (1975)
- García Márquez „Kadunud aja meri“ (1980)
- 16. sajandi hispaania anonüümne kelmiromaan „Tormese Lazarillo elukäik“ (1983)
- Calderón „Elu on unenägu“ (1999) ja „Suur maailmateater“ (2006)
- Tirso de Molina „Sevilla pilkaja ja kivist külaline“ (2006) (ESTER: Jüri Talvet 2010)

Lisaks nimetatutele on Talvet tõlkinud ka Cervera, Vitale, Arreola, Rulfo, Jorge Cardoso, Francisco de Quevedo, Graciáni, Baroja, Espriu ja Aleixandre loomingut. Mõningad neist autoritest on tõlgitud koostöös teiste tõlkijatega, näiteks Asta Põldmäe ja Ain Kaalepiga. Samuti on Talvet oma hinge asjaks võtnud eesti luule edendamise Eestis ja eesti luuletajate tutvustamise maailmas, näiteks on ta kaasa aidanud eesti kaasaegsete luuletajate loomingu tõlkimisele inglise ja hispaania keelde ning teda peetakse Juhan Liivi

luule tähtsaimaks vahendajaks nii eesti- kui ka ingliskeelsele lugejale (Veidemann 2010). Talvet on kaasaaidanud ka Jaan Krossi teoste tõlkimisele hispaania keelde, näiteks „Keisri hull“, mis hispaania keeles ilmus 1992. aastal.

Talvetit on tunnustatud nii Eesti kui Hispaania riiklike autasudega – Hispaania Isabel Katoliiklase orden 1992 ja Eesti IV klassi Valgetähe orden 2001. (TÜ 2010) 2008. aastal sai Talvet ka Tartu linna medali. (Maaring 2008)

3. CALDERÓNI NÄIDENDITE „NÄHTAMATU DAAM“ JA „ELU ON UNENÄGU“ EESTINDUSED

Nagu sissejuhatuses sai mainitud, lähtub käesolev peatükk Jorge Braga Riera 2009. aastal välja antud *Classical Spanish Drama in Restoration English (1660–1700)* vaatluse all olevatest analüüsipunktidest, kuigi siinkohal on vajalik rõhutada, et analüüsitavad punktid ei ole ülevõetud üks-ühele, vaid valik on tehtud sõltuvalt käesolevas magistrیتöö vaatluse all olevate tõlgete eripäradest. Antud peatükis on eristatud kahte alapeatükki, millest esimene keskendub tõlkijatele, nende tõlgitud tekstide üldstruktuurile ja valikutele ning teine keskendub tõlketekstides esinevatele ekstralingvistilistele aspektidele.

Põhjus, miks analüüsi aluseks on võetud just Jorge Braga Riera teos, ei peitu mitte niivõrd Braga Riera draama tõlkimise ideedes ja arvamustes, kuivõrd sarnases analüüsiteemas. Nimelt analüüsib Braga Riera oma töös samuti Hispaania kuldajastu näidendeid, kuid teeb seda Calderóni elu lõpus ja kohe peale tema surma inglise keelde tõlgitud ja Inglismaal lavastatud näidendite põhjal. Kuna tegemist on eri ajastute ja eri kultuuridega (Inglismaa 17. sajandi lõpus vs Eesti 20. sajandil), ei saagi analüüsitavaid aspekte üks-ühele üle võtta.

Enne analüüsi juurde asumist tuleb veel ära märkida, et hispaaniakeelseteks allikateks on antud magistrیتöö analüüsis kasutatud „Nähtamatu daami“ puhul Madridis Cátedra kirjastuses A. J. Valbuena Brionesi poolt 2009. aastal (19. väljaanne, 1. väljaanne 1976. aastal) välja antud versiooni ning „Elu on unenägu“ puhul kahte versiooni: Madridis Alianza kirjastuses D. Ynduráini poolt 1989. aastal välja antud versiooni ja E. Rodríguez Cuadrose digitaalversiooni aastast 2009, mis on saadaval Miguel de Cervantese virtuaalses raamatukogus (nimetatud versioon on saadaval digitaalsel kujul alates 18ndast väljaandest 2007. aastal).

Põhjus, miks näidendi „Elu on unenägu“ puhul on aluseks võetud kaks hispaaniakeelset versiooni, tuleneb tõsiasjast, et ei ole olemas üht „õiget“ versiooni. Ka Talvet mainib oma väljaantud tõlke tiitellehe pöördel, et on tõlke aluseks võtnud kaks hispaaniakeelset versiooni. Antud magistrیتöö autoril ei õnnestunud kätte saada kumbagi Talveti poolt kasutatud konkreetset varianti (suure tõenäosusega kasutas Talvet oma isiklikke eksemplare), kuid see ei ole niivõrd oluline, kuna kõigis versioonides on

sarnane tegelaste tekst, mis aga muutub versioonist versiooni on näidendi sisemine struktureerimine, remargid ning joonealused märkused. Viimaste erinevused eri versioonides tulenevad just tõlkijate ja toimetajate poolsetest valikutest. Kõigest sellest aga juba täpsemalt analüüsi käigus.

3.1 Tõlkijad ja tõlgitud tekst

3.1.1 Tõlkijad ja nende tõlkekredo

Eesti uurijate sõnul võideldi kuni 1960ndateni selle eest, et märgitaks ära tõlkija ja et tõlked oleksid tehtud originaalkeelest ning alates 1970ndast hakati võitlema juba ka tõlke kvaliteedi, tõlketöö professionaalsuse ja tõlkijate spetsialiseerumise eest, kuigi eriti viimast esines ka juba varasemalt. (Dogvan 2005: 52) See tähendab aga, et antud punktis on Sanga ja Talveti olukord erinev, kuna Sanga ajal ei pööratud tõlkija äramärgimisele erilist tähelepanu (kui üldse mingit tähelepanu), Talveti ajal on olukord aga muutunud või vähemasti peaks olema. Mis puudutab „Nähtamatu daami“ ja „Elu on unenägu“ lavastamist teatrilaval, siis tõepoolest on olukord Sanga ja Talveti puhul erinev.

1952. aastal Rakvere Teatris lavastatud Calderóni näidendi „Nähtamatu daam“, mille Sang tõlkis, kavalehel ei ole sõnagi mainitud tõlkijat või tõlget. Ära on toodud vaid, et tegemist on Calderoni (ilma rõhumärgita) komöödiaga kolmes vaatuses ning kes on teinud lavastuse, lavakujunduse, kostüümikavandid, kostüümid ja valgustuse ning loomulikult ka näitlejate koosseis. Sangale ei viita aga mitte miski (vt. Lisa 4). (TMM 8975, T96: 1/29, lk. 1–3).

Selline on olukord ka 1961. aastal, kui sama näidend kanti ette Eesti Draamateatris ENSV Riikliku Konservatooriumi lavakunstikateedri I lennu diplomietendusena, mille lavastajaks oli Ilmar Tammur ja teda assisteeris Hanno Kalmet. Selle näidendi kavaleht on huvitav, kuna lisaks märkimisele, et tegemist on Calderoni (jälle rõhumärgita) komöödiaga kolmes vaatuses, on nimetatud ka, et tegemist on 12st pildist koosneva näidendiga ning kes on lavastanud vehklemisscenaariumid. Siiski on üks asi raudselt muutumatu – ei sõnagi tõlkija või tõlke kohta. (vt. Lisa 4) (TMM 8629, lk. 43)

2000. aastal oli aga olukord juba teine ning kavalehe teisel leheküljel (kavalehe välisküljel on ära mainitud vaid „Pedro Calderón de la Barca – Elu on unenägu“) on peale Calderóni täisnime, näidendi pealkirja (sh hispaania keeles koos esmalavastuse aastaga 1635) ning tõdemuse, et tegemist on draamaga 2 vaatuses, järgmisena ära toodud tõlkija nimi ning talle järgnevad lavastaja ja kunstnik. Kusjuures nii tõlkija, lavastaja kui

kunstniku nimed ja ametikohad on ära toodud rasvases kirjas ning sama suurelt kui Calderóni enda nimi (vt. Lisa 4). Lisaks lihtsalt ära mainimisele on Talvetile antud sõna ka kavalehe järgmistel lehekülgedel, kus ta kirjutab sissejuhatuse etendusele ning hiljem on tema varasemaid tekste Calderónist kasutatud teiste teemade puhul, mis kavalehele lugeja ja vaataja harimiseks lisatud. Need infokillud katavad teemasid, nagu Calderóni elu, Euroopa ja barokk ning Hispaania teater. Kõige lõpuks on kavalehele ära trükitud ka lõik peategelase Segismundo tekstist II vaatuses, mis loomulikult Talveti tõlgitud. (TMM 11561, lk. 33–51)

Seega võib kokkuvõttes öelda, et Sanga ja Talveti olukord erineb drastiliselt, kuna Sanga puhul ei ole absoluutselt mingit tõlkija ära märkimist, Talveti puhul on seda tehtud aga mitte ainult tõlkija ära märkimisega või isegi tema poolt tõlgitud lõigu ära toomisega, vaid Talvetile on sõna antud ka retsenseerija ja kirjanduskriitikuna.

Mis puudutab näidendi aluseks olevas tekstis tõlkija märkimist, siis olukord on suhteliselt sama, mis kavalehtede puhulgi. Nimelt ei ole Sanga käsikirjas „Nägematu daam“ kusagil ära toodud Sanga nime, kuid siiski on teada, et see on tema tõlgitud ja asub just August Sanga (ja Kersti Merilaasi) fondis Eesti Kirjandusmuuseumis. Loomulikult ei ole teada, millisel kujul anti käsikiri üle lavastajale ja teatrile ning kas tegemist oli sama eksemplariga või mõne muuga, kus Sanga nimi ka eraldi välja toodud. Siiski on fakt, et 1952. aastal lavastatud näidendi „Nähtamatu daam“ tegijad ja otsustajad teadsid, et tekst oli Sanga tõlgitud. Viimasele viitab ka 31. jaanuaril 1952. aastal toimunud näidendi kontrolletendusele järgnenud arutluskoosoleku protokoll, kus seltsimees Parve (näidendi lavastaja ja tolleaegne Rakvere Teatri peanäitejuht) mainib „seltsimees Sanga, kes selle komöödia tõlkis“ (TMM 8975, T96: 1/29, lk. 8).

Talveti tõlgitud „Elu on unenägu“ trükiversioon, mille avaldas 1999. aastal kirjastus Kunst, on tõlkija ära toodud kolmandal leheküljel, kus lisaks Jüri Talveti nimele on märgitud ka, et tõlge on tehtud hispaania keelest. Siiski erinevalt kavalehest on Talveti nimi ära toodud väiksemas kirjas kui Pedro Calderón de la Barca ja teose pealkiri. Tõlkija on vähemalt äramärkimist leidnud ning lisaks on Talvet raamatus sõna saanud ka lehekülgedel 143–165, kus ta kirjeldab pealkirja „Calderóni filosoofiline draama“ all nii Calderóni elu kui ka loomingut ning analüüsib „Elu on unenägu“ peidetud sõnumeid.

Teadaolevalt ei ole Sang tõlkija äramärkimise või esiletõstmise teemal sõna võtnud (vähemalt pole säilinud kirjalikke andmeid), kuid Talvet ise on küll kurnud oma arutlustes, et tihti ei pöörata teose tõlkijale mingit tähelepanu. Tema sõnul on see kohe kindlasti nii ilukirjanduslike tõlgete puhul. Samas tunnistas Talvet, et ka mitte teistes

tõlkevaldkondades ei pruugi olukord olla parem. Näiteks toob ta Euroopa Liidu tekstide tõlkijad, keda on tuhandeid, kuid keda keegi ei tunne. Samas leiab ta, et need eurotekstide tõlkijad on vähemalt muud moodi tähelepanuväärsel kohal, kuna nende töid tasustatakse rohkem kui teiste tõlkijate omi. (Talvet 2006c: 361)

Talvet toob välja kaks viisi, kuidas tõlkija saab tänapäeval kõige rohkem tähelepanu oma tõlketöö eest: kui tõlge on halb (tegemist liialt sõna-sõnalise tõlkega, nii et võõrapärast on teksti liiga palju sisse jäänud ja see segab lugemist sihtkeeles) ning kui tõlge on liialt mugandatud (liiga lihtsustatud või lühendatud, nii et isegi sihtkeele lugeja sellest aru saab). Talvet leiab, et viimane variant on tegelikult lubatud, kui ta vastab konkreetsele eesmärgile ja olukorrale, kuid näiteks eesti lugeja ei soovi Talveti arvates eriti taolisi mugandusi aktsepteerida. (*ibid.*: 361–362) Nagu näha on need mainitud tähelepanu äratamise hetked negatiivse tooniga. Positiivsuse kohalt toob Talvet ära vaid ühe, kusjuures see saab alguse mitte niivõrd tõlkest, kuivõrd tõlkija enda isikust, tema tuntuusest ühiskonnas ja positsioonist kultuuris. Kui tõlkija on juba eelnevalt tuntud ja seejärel teeb hea tõlke, siis saab ta selle eest ka head vastukaja ja äramärkimist. Kui ta aga eelnevalt tuntud ei ole, siis tihti ei panda tõlkija olemasolu isegi tähele, kuigi tõlge võib olla meisterlikult tehtud. (*ibid.*: 362)

Selles punktis on Sanga ja Talveti olukord veidi sarnane. Sang alustas luuletajana, saavutas tuntuse ja häid retsensioone ning alles siis, kui talt võeti võimalus omaloominguga edasi tegeleda, asus järjepideva tõlketöö juurde. Kuna tema „keeluaastad“ kujunesid niivõrd pikaks, leidis ta oma elu lõpus, et just tõlkimine, eriti luuletõlkimine on olnud tema suurim kutsumus ja elutöö (vt. punkt 2.2.2). Vastupidiselt Sangale, alustas Talvet oma loometeed tõlgetega, millele lisandusid retsensioonid tõlgitud teoste ja laiemalt hispaania kultuuri ja kirjanduse kohta ning alles hilisemas elujärgus hakkas Talvet avaldama oma luulekogusid. Seega toimus otsekui vastupidine protsess võrreldes Sangaga. Siiski on Talvet ühiskonnas tuntud. Mitte ainult tõlgetega, vaid just oma kirjanduskriitikaga ja muretsemisega järelkasvu pärast, millest annab tunnistust kasvõi hispaania filoloogia õpingute võimaluste loomine Tartu Ülikoolis.

Jätkates analüüsi tõlkijate ideedest tõlkimisest laiemalt, tuleb tõdeda, et Sanga teoreetilistest seisukohtadest tõlkimise ja tõlkevalikute puhul on meil ääretult vähe andmeid. Sang küll tõlkis, kuid kas ei pidanud vajalikuks, lihtsalt ei soovinud või oli tal mõni muu põhjus, kuid teoreetilisi avaldusi tõlkimise kohta on temalt meieni säilinud vaid üksikud tekstid. Pigem on teised autorid, eelkõige Peeter Torop, Ain Kaalep ja Jüri Talvet

„August Sanga tõlkijakreedost“ kirjutanud, nagu tituleerib Torop oma 1984. aasta artikli August Sangast.

Sang on arvamusel, et teise kultuuri elementide ja teoste lülitamine Eesti kultuuri toob kaasa selle paratamatu muutmise Eesti kultuurivaraks. „Tõlgituna pole see enam inglise, saksa või prantsuse meister, vaid meie oma Shakespeare, meie Goethe, meie Molière.“ (Sang 1940: 319). Seega ei ole aktsepteeritud sõna-sõnalised tõlked. Vastupidi, head tõlked on kõike muud kui lihtsalt lähteteksti koopiad, mis ühest keelest teise ümber pandud. Tõlkija peab hoolitsema, et tõlkest saaks „omakultuuri saavutus“, kusjuures eriti oluline on see luuletõlke puhul. Just luuletõlge on sundinud Sanga kirjutama oma põhimõtetest luuletõlkimisel, ilmselt seetõttu, et Sang pidas ennast eelkõige luuletõlkijaks, mitte luuletajaks.

Käesoleva magistritöö seisukohast saab vaid tänulik olla, et Sang on kirjutanud oma põhimõtetest luuletõlke puhul, sest Calderóni näidendi „Nähtamatu daam“ puhul on tegu värsivormis kirjutatud teosega ning seega võime siinkohal Sanga luuletõlke teoreetilised ideed osaliselt ülekanda käesolevasse analüüsi, mõistmaks Sanga tõlkevalikuid.

Sang on kirjeldanud luuletõlke protsessi järgmiselt: „Su ees on tervik, mille sa analüüsi abil võimalikult väikesteks algosadeks võid lahutada“ (*ibid.*: 319), selleks et märgata, milline on rütm, riim, kõnekujundid jne. Seejärel tuleb kõik need „teatud hoole ja oskuse varal“ sihtkeeles uuesti tervikuks luua, kusjuures loomine ei toimu enam mitte analüüsi kaudu, vaid „loomisjõudu“ kasutades. Kuid sellega ei tohiks luuletõlkija piirduda, kuna niisugusel tõlkel puudub siiski veel hing omakultuuri seisukohast. Siiski ei täpsusta Sang, kuidas peaks tõlgitud teostele hinge lisama. Samas lisab ta, et vormilisi oskusi ei tohi alahinnata ega unustada. See on vajalik terviku moodustamiseks, eriti just luuletõlke puhul, sest tõlge peab jääma seotuks originaaliga ja luules on vorm terviku üks osa. Kokkuvõtteks väidab Sang, et hea tõlge on alati ümberluuletamine, sest hea tõlke eelduseks on lähteteksti autori mõtte ja ideede tundmine ja arvestamine, kuid mitte absoluutse sarnasuse loomine. Originaali autori mõtteid suudab sihtkeeles ümber luuletada aga siiski vaid teine luuletaja, kuna näiteks lihtsalt hariduselt filoloog ei suudaks kunagi olla piisavalt loov autor, et juba loodut uuesti omas keeles elustada. (*ibid.*: 319–321) Seega ei ole kuigi oluline, et tõlkija oleks perfektne keelte (nii lähte- kui sihtkeeles) oskaja ning ilmselt tuleneb selline põhimõte Sangal ka tema enda praktikast, kuna ta tõlkis keeltest, mida ta ise perfektselt kasutada ei osanud, näiteks tšehhi keelest, mille ta vaid luuletuste tõlkimiseks ära õppis.

Peeter Torop on tutvunud Eesti Kirjandusmuuseumis asuva Sanga fondi materjalidega ja leiab, et Sang oli „tõeline professionaal“ (1984: 4), kes üritas pidevalt

ennast edasi arendada (näiteks keeleõpingute kaudu) ning arvestas võimalusel alati ka varasemate tõlgetega. Oma analüüsis leidis Torop, et Sanga huvitas lai lugejaskond, mis peegeldus ka tema tõlkevalikutes. Eelkõige väljendusid need vormitäpsuses ja selges sõnastatuses, kusjuures Sangal ei olnud kombeks lisada tõlkesse suuri täiendusi või oma mina, kuigi ta ise on tunnistanud, et täielikult viimast siiski vältida ei saa ning iga tõlkija toob tõlkesse sisse siiski ka natuke ennast. (*ibid.*) Sanga tõlkijakreedo võib kokku võtta aga Sanga enda sõnadega: „eesmärk on seejuures see, et tõlge kõlaks võimalikult eestipäraselt, et sellele ei oleks niisugust võõrast kõla, mis lubaks seda eraldada eesti kirjanduse algupäranditest“ (Mallene 1971: 489).

Jüri Talvet on tuntud oma artiklite ja retsensioonide poolest, eriti mis puudutab hispaania kirjandust, kuid sarnaselt Sangale ei kirjuta ta kuigi palju on tõlkepõhimõtetest. Vahest on üheks põhjuseks selle taga uskumine, et „enam-vähem iga tõlkija, kes teadlikult tegeleb ilukirjanduse vahendamisega, kujundab endale oma tegevuse vaimsed põhimõtted, oma teooria, mis peegeldub tema tõlkepraktikas“ (Talvet 2006c: 355–356). Seega usub Talvet, et kuna igal tõlkijal on oma teooria ja see tuleb välja tema tõlgetest, siis milleks enam hakata seda teooriat eraldi kirja panema. Õnneks Talvet päris kajastamata oma tõlkealaseid ideid ei jäta.

Talvet on nõus Sangaga, et täielikult ei ole võimalik lähteteksti sihtteksti üle viia, eriti kui tegemist on keerulisemat laadi tekstiga, näiteks luuletustega. Talvet leiab, et terminite „tõlkimine“ ja „tõlgendamine“ tähendusvälja seotus eesti keeles viitab paremini tõlkimise olemusele kui mitmeski indoeuroopa keeles, kus taoline tähenduslik sidusus ei avaldu sel määral. Tõlge on seega algusest peale seotud subjektiivsusega, mis viitab erinevate vaatepunktide olemasolule ja võimalusele ning nii on iga tõlge vaid originaali tõlgendus ehk verisoon. (*ibid.*: 358) Talvet rõhutab, et „iga tõlge on versioon originaalist ja mitte originaali koopia: versioon, mis ajas võib läbi teha muutusi, täieneda, oma tähenduselt avarduda“ (Talvet 1981: 371). Sarnaselt Sangaga leiab Talvet, et kõik öeldu kehtib eriti suurel määral just luule tõlkimisel ning et igal sajandil tuleks teosed uuesti tõlkida, kuna iga sajand vajab „oma“ tõlget. Kui aga Sang nimetas luule tõlkimist „ümberluuletamiseks“ (1940: 320), siis Talvet kasutab luule tõlkimisest rääkides „järel(e)luuletamist“ (2006c: 358), kuid Talvet nõustub Sangaga, et parim luuletõlge tuleb vaid luuletaja sulest, sest üksnes sellisel juhul suudab tõlkija luuletaja tundlikkusega mõista luule sees toimuvaid protsesse ja neid edasi anda. Mitte-luuletajatel on oht libastuda liiga suur, kuna jääb puudu kasvõi metafooride peensuse ja täpsuse mõistmisest ning nii ongi

enamik tuntuimatest eesti keelde tõlgitud maailmaluule tõlkijatest olnud ise luuletajad. (*ibid.*: 360–362)

Tõlkijate, nende äramärgimist ja tõlkekreedot kajastava punkti kokkuvõtteks peab rõhutama, et kuigi olukord (peamiselt tingitud ajaloolistest ja kultuurilisest kontekstist, kuid sellest edaspidi juba punktis 3.2.1) on Sanga ja Talveti puhul erinev, sest Sang jäi ilma nn kirjalikust äramärgimisest nii oma tõlke kui näidendi trükistes (rääkimata sellest, et Sanga tõlget ei avaldatudki tema eluajal), samas kui Talveti puhul oli seda rohkelt, lähtuvad kokkuvõttes Sang ja Talvet küllaltki sarnasest lähtepositsioonist, kui teema puudutab värsivormis näidendi tõlkimist, sest mõlemad on pigem luule- kui teatritõlkijad ning mõlemad peavad just luuletajaks olemist võtmeteguriks suurepärase värsstõlke tegemisel.

3.1.2 Tõlgete pealkirjad

Teoste pealkirjade tõlkimist on peetud üheks olulisemaks tõlke osaks, kuna tavaliselt on see üks esimesi aspekte, mis tõlgete puhul silma jääb. Eriti oluliseks peab seda seetõttu Braga Riera, kelle sõnul (2009: 96) on pealkiri draamateksti puhul otsekui sissejuhatus vaataja huvi äratamisel.

Hispaania kuldajastu näidendite pealkirjade puhul ei saa rääkida mingitest konkreetsetest omadustest, näiteks pikkusest, sõnade korduvusest või muust taolisest. Küll aga tuleb just Calderóni teoste puhul ära märkida nende kuuluvus baroki ajastusse, mis teatud määral määras ära teoste sisu ja seetõttu ka pealkirjad. Nimelt on barokile iseloomulik duaalsus, kontrastid ja vasturääkivused, mis tõi kaasa reaalsuse ja illusioonide segapuntra, kusjuures igäühe enda otsustada oli, kumb neist kahest reaalsem ja kestva on. (Liivak 2006) Selline vastandumine ja dramaatilisus avaldub ka analüüsitavate teoste pealkirjades.

La vida es sueño ehk „Elu on unenägu“ puhul on tegemist sõna-sõnalise tõlkega, kuid siiski on Talvet sellega edasi andnud teksti kõik nüansid, sealjuures lisamata omalt poolt midagi, mida originaalis ei ole. Nii hispaania- kui eestikeelne pealkiri annavad ühtmoodi edasi kogu baroki ja ka antud näidendi dilemmat kahe pooluse vahel: kas elu on unenägu või on unenägu elu osa.

Sarnane kahetisus on märgatav ka näidendi *La dama duende* ehk „Nähtamatu daam“ puhul. *Real Academia Española* (Hispaania vaste Eesti Keele Instituudile) andmetel on sõna *duende* esimene tähendus nimisõnana „vaim, kes kummitab majades“ (RAE

2001), kuigi pealkirjas on kasutatud seda omadussõnana. Seega viitab see tõepoolest ühelt poolt reaalse isiku olemasolule, kes nüüd kummitab majades, ja teiselt poolt selle isiku võimalikule puudumisele realselt. 1950ndate aastate alguses leidis Sang, et parim viis tõlkida *La dama duende* on „Nägematu daam“, kuid 2004. aastal, peale omapoolset toimetamist, leidis Talvet, et trükkis väljaantud kogumikus peaks pealkiri nüüdsest olema „Nähtamatu daam“. Põhjust selliseks käitumiseks annab Talvetile esiteks tõsiasi, et 1952. ja 1961. aastal lavastatud näidendid kandsid juba pealkirja „Nähtamatu daam“ ning teiseks on Eesti Keele Sihtasutuse ÖS 1999 (väljaantud 2003. aastal, seega kehtiv Talveti toimetatud trükise väljaandmise hetkel) väitel „nägematu“ „nähtamatu“ harva esinev sünonüüm. (EKI 2003: 520) Ka hilisem Eesti õigekeelsussõnaraamat ÖS 2006 (EKI 2006) väidab sama. Seega kokkuvõttes võib väita, et nii Talvet kui Sang on pealkirja sisu võimalikult täpselt edasi andud ning sõna „nägematu“ või „nähtamatu“ kasutuse puhul on pigem tegu ajaloolise erinevusega.

Hispaania kuldajastu draamale on iseloomulik, et lisaks tiitellehele, kust on tavapärane leida teose pealkirja, on autor pealkirja sisse toonud ka teosesse. Enamasti just dialoogis, mille tegevus vastab pealkirja sisule ja/või kolmanda vaatuses ehk teose lõpus. (Braga Riera 2009: 98) Ka käesolevas magistritöös vaatluse all olevad näidendid on järginud seda traditsiooni, kuigi mitte täpselt sarnasel viisil.

Näidendi „Nähtamatu daam“ hispaaniakeelses versioonis esineb sõnapaar *dama duende* („nähtamatu daam“) viiel korral: kahel korral teises vaatuses ja kolmel korral kolmandas vaatuses. Samas eraldi esinevad need sõnad sagedamini.

Näidendis „Elu on unenägu“ esineb lauseosa *vida es sueño* („elu on unenägu“) kolmel korral. Esimesel korral teise vaatuses eelviimasel real ning teisel ja kolmandal korral kolmandas vaatuses.

Kokkuvõttes on näha, et nii Sang kui Talvet on järginud lähteteksti ning ka teksti sees sõnapaarid samal määral kui lähtetekstis alles jätnud, kuid nende täpne vorm eesti keeles on pigem sõltunud sihtkeelest ja selle eripäradest kui lähteteksti sõna-sõnalisest järgimisest. Mõlemad tõlkijad on lähtunud sisust, mitte vormist, kuigi ka vorm on sõnakasutust mõjutanud, eriti Talveti tõlkes.

3.1.3 Tõlgete struktuur

Nagu mainitud juba punktis 2.1.3, sai Hispaania kuldajastu näidendite puhul normiks kirjutada näidend kolmes vaatuses (hispaania keeles *jornada*), kusjuures samal ajal ei olnud enam kohustuslik kinni pidada Aristotelese aegsest aja-, koha- ja

tegevusühtsusest. Mis puudutab vormilist liigendamist, siis lisaks vaatusteks jagamisele muud teksti vormilist liigendamist Hispaania kuldajastu dramaturgid ei järginud. Igasugune muu tegevuslik liigendus toimus juba teksti sees erinevate lingvistiliste võimaluste abil, näiteks kasutati erinevaid värsi- ja riimivorme viitamaks tegevuse muutusele. (Braga Riera 2009: 101–102)

Sang tõlkis näidendi „Nägematu daam“ 1950ndate algul teatrilaval mängimiseks ning puuduvad igasugused viited, et ta oleks üritanud nimetatud näidendit ka trükis välja anda. Ain Kaalep leidis isegi, et Sang mitte mingil juhul ei soovinud oma tõlgitud Hispaania kuldajastu näidendeid trükis näha, kuna tal puudus võimalus oma tõlkeid originaalidega kõrvutada (tõlkis ta ju väidetavalt teisese keele vahendusel, mitte otse hispaania keelest). Seega leidis Kaalep, et kuigi Sanga töö tulemuseks olid „soravad loetavad tekstid, mis 1950. aastail eesti teatrit rikastasid ja publikut rõõmustasid“ (1999: 2609), ei sobinud need siiski kuidagi trükis avaldamiseks. See viitab aga, et Kaalepi ja tema sõnul ka Sang leidsid, et tõlkimine teatrile lubab teksti sisse viia muutusi. Vahest just seetõttu leidis Sang, et võib teksti vormiliselt rohkem liigendada kui originaalis. Samas ei ole kahjuks võimalik kindlaks teha, millist tõlkeversiooni Sang oma tõlkimisel lähtetekstina kasutas ehk vahest oli tõlge, millest Sang tõlkis, juba omakorda liigendatud originaalist erinevalt. Vaatamata puudujääkidele meie teadmistes Sanga tõlkeversioonide kohta, on fakt, et Sanga lõplikus „Nägematu daami“ käsikirjas on vaatused omakorda jagunenud piltideks ja pildid stseenideks.

Alustades vaatustest, siis Sangal olid vaatuste asemel päevad, mille liigendus vastab vormiliselt hispaaniakeelsele originaalile ehk neid on kolm. Huvitav on märkida, et oma käsikirja tiitellehel on lisaks teose autorile (Calderon – kuna Sang trükkis käsikirja kirjutusmasinal, siis ilmselt seetõttu ei ole ta kasutanud Calderóni nimes rõhumärki) ja pealkirjale (N Ä G E M A T U D A A M) on Sang ära toonud tiitellehe kolmandal real ka teksti, mis ütleb, et tegemist on kolmevaatuselise näidendiga, mille Sang võrdsustab päevadega. Täpne tekst on järgmine: Näidend 3 päevast (= 3 vaatuses). (Sang F 300, M 8:11)

Ka sisu poolest Sanga „päevad“ kattuvad originaali vaatustega. Esimene vaatus lõpeb pärast seda, kui don Manuel on saanud esimese kirja donja Ángelalt ning kolmas algab tegevusega, kui don Manuelil avaneb lõpuks võimalus donja Ángelaga näost näkku kohtuda (vt. Lisa 2). Samas tuleb mainida, et tegemist ei ole siiski ajaliselt kolme päeva jooksul toimuva näidendiga. Iga vaatuse tegevus toimub küll ainult ühe päeva jooksul, kuid näidendi tekst viitab, et vaatuste vahel on pikemaid perioode. Seega on Sanga poolt

kasutatav päevade jaotus natukene segadusse ajav, kuna teksti süvenemata võib jääda mulje, et kogu näidendi tegevus toimub kolme järjestikuse päeva jooksul. Oma toimetatud versioonis Sanga tõlke puhul on Talvet nimetatud võimalikku segadust tekitava koha ära muutnud, kasutades originaalile lähedasemat jaotust vaatusteks. Samas on Talvet Sanga vaatuste jaotuse muutmata jätanud.

Sanga esimene päev jaguneb kolmeks pildiks. Esimene pilt jaguneb kuueks stseeniks, teine pilt kolmeks ning kolmas pilt seitsmeks stseeniks. Sanga teine päev jaguneb viieks pildiks. Esimene pilt jaguneb neljaks stseeniks, teine pilt kaheksaks, kolmas pilt neljaks, neljandas pildis on vaid üks stseen ning viies pilt jaguneb neljaks stseeniks. Kolmas päev on Sangal jaotatud neljaks pildiks. Esimene pilt jaguneb kolmeks stseeniks, teine pilt neljaks, kolmas pilt taas kolmeks ning neljas pilt kuueks stseeniks. Nagu juba mainitud, Calderón vormilist liigendust ei kasutanud. Talvet on toimetanud Sanga tõlget ning vaatamata sellele, et tal oli võimalus ja vahendid kasutada ka Calderóni originaali, siis on ta lähtunud Sanga liigendusest ning jagunemise piltideks ja stseenideks sisse jätanud, vormiliselt ei ole ta Sanga tõlkes mitte midagi muutnud. Siiski on Talvet aga ühtteist muutnud, millest annab tunnistust värsiridade arv Sanga ja Talveti versioonides.

Sanga tõlkes on kokku 2495 värsirida, Talveti toimetatud variandis aga 2471 (siin ja edaspidi vt. Lisa 5). Kuigi võrreldes originaaliga (kus on 3114 värsirida) on Sanga ja Talveti versioonide värsiridade vahe väga väike, tähistab see siiski muutusi tekstis.

Talveti toimetamise viis näib järgivat mustrit, et siit-sealt paar värsirida vähemaks ja mujal jälle neid juurde lisades. Esimese vaatuse kolmanda pildi kolmanda stseeni lõpuks on Talvetil taas sama arv värsiridu, kui Sanga versioonil ning võrdne värsiridade arv jätkub praktiliselt esimese vaatuse lõpuni kui Talvetil on kaks värsirida rohkem kui Sangal, vastavalt 916 ja 914.

Suurim muutus toimub aga teise vaatuse viienda pildi neljanda stseeni lõpus (ehk teise vaatuse lõpus), kus Talvet on otsustanud jätta lihtsalt Sanga viimased 11 värsirida enda toimetatud versioonist välja. Siinkohal on Talvet ilmselt otsustanud järgida hispaaniakeelset varianti, kuna Calderónil on teise vaatuse viimaseks tekstiks teener Cosme tekst, mis koosneb kuuest värsireast. Talveti versioonis on Cosme tekst seitse värsirida pikk, samas kui Sangal on see 18 värsirida.

Sarnaselt „Nähtamatu daamiga“ ei olnud ka Calderóni teises näidendis „Elu on unenägu“ vormilist lisajagunemist rohkem kui vaid vaatusteks. „Elu on unenägu“ on Calderóni üks kuulsamaid, kui mitte kõige kuulsaim näidend ja seda on tõlgitud mitmetesse keeltesse, on korduvalt etendatud nii Hispaanias kui mujal maailmas ning seda

on korduvalt välja antud trükitud kujul nii Hispaanias kui ta teistes riikides. Seega on mitmed toimetajad ja koostajad pidanud vajalikuks tuua tekstidesse ka oma või kellegi teise liigendusi, nii et tänapäeval on suhteliselt tavaline leida tekste, kus Calderóni „Elu on unenägu“ kolm vaatust on omakorda jagatud piltideks. Talvet on oma tõlke väljaandes viidanud kahele algallikale (mis, nagu juba mainitud, ei vasta küll käesoleva magistritöö autori poolt kasutatud hispaaniakeelsetele versioonidele), mistõttu pole ka imeks pandav, et ka Talvet on oma tõlkes pidanud vajalikuks vaatused piltideks jagada, sest võimalik, et üks neist kahest või lausa mõlemad Talveti allikatest on sarnaselt juba jaotatud. Siiski peab magistritöö autor vajalikuks välja tuua, et Hispaania kuldajastul ei olnud taoline teguviis tavapärane ning erinevalt Sanga tõlkest, mis oli mõeldud teatrile ja seega on seal piltide-stseenide lisamine rohkem põhjendatud, et lihtsustada näidendi lavale toomist, oli Talveti tõlke eesmärk tutvustada eesti lugejale Calderóni tähtsaimat teost meie emakeeles. Samas vahest mõeldes just tulevikule ja võimalikule perspektiivile nimetatud teos Eesti teatritesse tuua, ongi Talvet vaatuste jagunemise piltideks oma tõlkesse toonud.

Talveti tõlkeversioonis on 3156 värsirida (hispaaniakeelsetes versioonides 3316–3319 värsirida sõltuvalt versioonist) ning Talveti kolm vaatust jagunevad järgmiselt: esimene vaatus jaguneb kaheksaks pildiks, teine vaatus üheksateistkümneks ning viimane vaatus neljateistkümneks pildiks. Pildid Talvetil omakorda stseenideks ei jagune.

Võrdluses Calderóni hispaaniakeelse teosega kattuvad Talveti vaatused hispaaniakeelsetega ning samuti on enamik pilte jaotatud vastavalt aja, koha ja tegevuse muutusi arvesse võttes, kuigi mõne pildi puhul on Talvet või tema poolt aluseks võetud teksti toimetaja otsustanud rõhutada pildi lõikamisega mingit teatud dialoogi või monoloogi. Üheks selliseks näiteks võib tuua esimese vaatuses seitsmenda pildi lõpu ja kaheksanda pildi alguse, mis mõnel toimetajal jätkub ilma katkestamata (pealegi on tegemist veel sama tegelase teksti jätkamisega), teisel toimetajal aga algab uus pilt. Esimese näiteks võib tuua kolmanda peatüki alguses mainitud Rodríguez Cuadrose versiooni, teise näiteks aga Ynduráini versiooni.

Talveti vähenenud värsiridade arv ei tulene mitte teatud tekstiosade väljajätmisest või sisu muutusest, vaid lihtsalt eesti ja hispaania keele morfoloogilisest erinevusest. Ühe ja sama mõtte või idee välja ütlemiseks kulub eri keeltes erinev arv sõnu, mis pealegi on erineva pikkusega. Nii juhtubki, et vaatamata sisulisele identsusele, on eesti keeles kohati Talveti versioonis üks või kaks värsirida juurde tulnud ja kohati taas vähenenud. Peamised kohad tekstis, kus toimub värsiridade muutusi, on pikad monoloogid või dialoogi pikemad osad, kus ühel tegelasel on rohkem teksti. Just sellistes kohtades on raskem järgida

sihtteksti värsiridade arvu, sest peamiseks eesmärgiks on Talvet siiski pidanud sisu, mitte iga rea kunstlikku säilitamist.

Võrreldes „Nähtamatu daami“ ja „Elu on unenägu“ tõlkimist eesti keelde antud punktis tuleb märkida, et erinevused on suured, aga need tulenevad peamiselt tekstide erinevatest eesmärkidest sihtkultuuris ning samuti teadmatusest, millist varianti Sang tõlkimisel lähtetekstina kasutas. Sanga eesmärgiks oli sihttekst, mis sobiks laval esitamiseks, Talveti puhul võib aga järeldada, et pigem oli eesmärgiks lähteteksti panemine sihtkeelde viisil, et võimalikult vähe tõlkija „oma“ muutusi sisse viia. Huvitaval kombel tuleb siit välja esimeses peatükis kirjeldatud draama tõlkimise polariseerumine. Ühelt poolt seega Sanga tõlkestrateegia sarnasus semiootikutega, teiselt poolt Talveti kaldumus Bassnetti teoreetilise põhja suunas, kuigi kumbki, ei Sang ega Talvet, ei ole oma tõlketeoreetilistest tekstides eraldi oma draamatekstide tõlkimise põhimõtteid kirja pannud, vaid pigem on oluliseks pidanud laiemalt ilukirjandusliku tekstide ja eriti luuletekstide tõlkimisest rääkimist, nagu sai vaadeldud nende tõlkekreedode all punktis 3.1.1.

3.1.4 Lähte- ja sihtteksti tegelased ja sisu

Näidendi „Nähtamatu daam“ 9 peamist tegelast on järgmised: don Manuel ja tema teener Cosme, don Luis ja tema teener Rodrigo, don Juan, donja Ángela ja tema teenijanna Isabel, donja Beatriz ja tema teenijanna Clara ning lisaks teised teenrid. Hispaaniakeelses versioonis on tegelased esitatud järgmisel kujul kahes tulpas:

DON MANUEL	DON LUIS
COSME, gracioso	DON JUAN
DOÑA ÁNGELA	DOÑA BEATRIZ
ISABEL, criada	CLARA, criada
RODRIGO, criado	CRIADOS
(Valbuena Briones 2009: 47)	

Eestikeelsetes versioonides on tegelased esitatud ühes tulpas järgmisel kujul:

Sanga versioon:

DON MANUEL
DON JUAN

vennad

DON LUIS
COSME, Don Manueli teener
RODRIGO, Don Luisi teener
DONA ANGELA
DONA BEATRIZ
CLARA, Dona Beatrizi teenijanna
ISABEL, Dona Angela teenijanna
Teener ilma tekstita
Teenrid
(Sang: 1)

Talveti versioon:

Don Manuel
Don Juan

Don Luis, *don Juani vend*
Donja Ángela, *don Juani ja don Luisi õde*
Donja Beatriz
Cosme, *don Manueli teener*
Rodrigo, *don Luisi teener*
Isabel, *donja Ángela teenijanna*
Clara, *donja Beatrizi teenijanna*
Teenrid
(Talvet 2004: 329)

Sanga ja Talveti versioonides esineb seega tegelaste ära toomisel pisikesi erinevusi. Sang on tegelasi ära tuues teose algul pidanud vajalikuks ära märkida, et don Juan ja don Luis on vennad (analüüsiks kasutatud hispaaniakeelses versioonis see välja toodud ei ole), Talvet on leidnud aga, et eraldi tuleb ära märkida ka donja Ángela puhul, et tegemist on don Juani ja don Luisi õega. Viimast Sang teinud ei ole. Ka sõna „donja“ kasutus on Sangal ja Talvetil erinev (ja seda läbivalt läbi terve teose). Nimelt on Sang ilmselt soovinud kasutada sõna *doña*, kuid kuna kirjutusmasin ei võimaldanud ñ-tähte, on Sangal tekstis läbivalt „dona“. Talvet kasutab kaasaegset vormelit donja, mida aktsepteerib ka Eesti Keele Instituut, tähistades sellega hispaaniakeelsetes maades eesnime ette asetatavat naist austavat kõnetussõna (EKI 2006). Lisaks nimetatud erinevustele, toob Sang tegelaste nimekirjas eraldi välja ka teenri, kes on küll laval esindatud, kuid teksti tal esitada ei tule – „teenner ilma tekstita“ –, ning seda siis lisaks teistele teenritele. Talvet on sellise eristuse teenrite vahel välja toimetanud.

Calderóni näidendis „Elu on unenägu“ on esindatud järgmised Hispaania kuldajastu näidendite peamised tegelased (vt. nimekirja punktis 2.1.3): aadlidaam Rosaura, vanamees Clotaldo, narr Clarín ja kuningas Basilio. Lisaks astuvad nii originaalnäidendis kui ka Talveti tõlkes üles veel prints Segismundo, vürst Astolfo, infanta Estrella ning sõdurid, valvurid ja muusikud. Kokku seega seitse põhilist tegelast ja hulk kõrvaltegelasi. Hispaania ja eesti keelsete versioonide kuju on järgmine:

<u>Ynduráini versioon:</u>	<u>Rodríguez Cuadrose versioon:</u>	<u>Talveti versioon:</u>
BASILIO, rey de Polonia	ROSAURA, <i>dama</i>	ROSAURA, <i>aadlidaam</i>
SEGISMUNDO, príncipe	SEGISMUNDO, <i>príncipe</i>	SEGISMUNDO, <i>prints</i>
ASTOLFO, duque de Moscovia	CLOTALDO, <i>viejo</i>	CLOTALDO, <i>vanamees</i>
CLOTALDO, viejo	ESTRELLA, <i>infanta</i>	ESTRELLA, <i>infanta</i>
CLARÍN, gracioso	CLARÍN, <i>gracioso</i>	SÕDURID
ESTRELLA, infanta	BASILIO, <i>rey</i>	PASUN, <i>gracioso</i>
ROSAURA, dama	ASTOLFO, <i>príncipe</i>	BASILIO, <i>kuningas</i>
Soldados, guardias, músicos, acompañamiento, criados y damas.	<i>Soldados</i>	ASTOLFO, <i>vürst</i>
(Ynduráin 1989: 29)	<i>Músicos</i>	VALVURID
	(Rodríguez Cuadros 2009)	MUUSIKUD
		(Talvet 1999: 5)

Nii hispaania- kui eestikeelsetes versioonides on põhitegelaste arv sama ning kõrvaltegelaste arvu ei ole üheski versioonis täpsustatud. Seega muutusi siin pole. Küll on muutusi aga nimede ja tiitlite tõlkimisel, kuid sellest aga juba edaspidi, alapeatükis 3.2.1.3.

Kuna Talvet on niivõrd täpselt järginud tõlkimisel tegelaste olemasolu ja värsiridu, siis ka sisu osas näidendis „Elu on unenägu“ puuduvad erinevused. Küll on aga võrreldes

Calderóni lähtetekstiga sisulisi erinevusi Sanga tõlgitud näidendis „Nägematu daam“ (samuti Talveti toimetatud versioonis, kes on järginud Sanga eeskujut). Muutused on järgmised:

- I vaatuse 1. pildi 6. stseenis kirjeldab Sanga versioonis don Luis, mis ametipostil oli tema õemees, samas kui hispaaniakeelses originaalis kirjeldab sama don Luisi teener Rodrigo. Sang on dialoogi rohkem kokkuvõtnud, mistõttu on natuke paigast nihkunud, kes mida ütleb. Samas ei oma see aga eriti suurt tähtsust, kuna teost tervikuna vaadates on oluline, et tekst saaks öeldud (ehk lugeja ja vaataja taipaks, kes oli donja Ángela mees ja miks donja Ángela on oma vendade majas), mitte kes seda ütleb.
- I vaatuse 3. pildi 2. stseenis on hispaaniakeelses variandis sõnademäng, mida Sang ei ole eesti keelde üle toonud. Samas on see vaid osa dialoogist, mis ei anna erilist lisainfot süžee seisukohast, mistõttu selle välja jätmine ei too kaasa erilisi muutusi.
- I vaatuse 3. pildi 4. stseenis on hispaaniakeelses variandis täpsem informatsioon kui eesti keeles. Sang räägib vaid don Manueli ja Cosme reisikohvritest, hispaania keeles on aga täpsustatud, et neid on kaks. Samuti on donja Ángela ja Isabeli dialoogi käigus mainitud ka mõõka, mille don Luis andis don Manuelile (millest on eestikeelses versioonis küll juttu eelmises stseenis), ning samuti on ära toodud selle asukoht *bufete* ehk „kirjutuslaua“ peal, viidates nii toa sisustusele. Samas stseenis leiab teenijanna Isabel teener Cosme kukrust rahad ja vahetab need süte vastu. Hispaania keelses variandis on konkreetsem tekst, kus märgitakse ära, mis rahadega (näiteks kas hõbe- või kuldrahaga) on tegu.
- II vaatuse 2. pildi 2. stseen on hispaania keeles pikem. Rohkem on dialoogi don Manueli ja don Luisi vahel ning don Luis selgitab pikemalt, kuidas täpselt tal armuasjades ei vea. Eesti keeles on Sang sama edasi andnud tunduvalt lühemalt ja üldistatumalt.
- III vaatuse 1. pildi 2. stseen, kui kohtuvad don Manuel ja donja Ángela, on erinev pigem vorm, kui sisu. Nimelt on pikkade monoloogide asemel Sang sisu edasi andnud hoopiski lühikeste dialoogide kaudu, mistõttu läheb kaduma vaid, kuidas don Manuel pikalt ülistab donja Ángela ilu ning donja Ángela seejärel tänab oma monoloogis don Manueli vastutasuks. Järgmises, 3. stseenis, kui kohtumist segab don Juan, väidab donja Ángela don Manuelile, et ukse taga on tema abikaasa (hispaania keelses tekstis), mis Sangal on muudetud aga isaks.

- III vaatuse 3. pildi 2. stseenis, kui kogemata on naiste juurde sattunud Cosme, mitte don Manuel ning kohtumist tuleb segama don Luis, koputades uksele, arvab Cosme, et tegelikult on nähtamatu daam donja Beatriz, mitte donja Ángela, kuna esmajoonel peitub don Luisi eest just donja Beatriz. Sang on selle detaili aga oma versioonist välja jätnud.
- III vaatuse 4. pildi 4. stseeni lõpus, kui donja Ángela selgitab lõpuks don Manuelile, kes ta on ja mis toimub, on donja Ángelal ja seejärel don Manuelil pikk monoloog, mida eesti keeles aga ei ole. Donja Ángela selgitab pikalt, kes ta on, mis toimub ning lõpus avaldab armastust. Sellele järgneb don Manueli monoloog, kus ta omaette arutleb juhtunud ning otsustab donja Ángelat vendade eest kaitsta. Sang on teksti kiiresti ja lühidalt kokku võtnud, kuigi sisu on üldjoontes sama. Ainus suurem sisuline erinevus on eestikeelses tekstis vastastikuste armastusavalduste tegemine, mida hispaania keeles nii otsesõnu ei ole (iseloomulikult tolle ajastu normidele). Sarnane olukord on ka 5. stseeniga, kus don Manueli monoloogist, kus ta selgitab olukorda don Luisile, on saanud lühike dialoog. Hispaaniakeelses versioonis kosib don Manuel dialoogi lõpus don Luisi ees tema õde ning sel hetkel saabuvad ka don Juan koos donja Beatriziga, andes liidule ka omapoolse õnnistuse ning sellega näidend lõpebki. Sanga versioonis on aga duell lähemal, kuna enne lahenduse saabumist astub tuppa ka don Juan, kes samuti don Manuelil mõõga käsib tõmmata, kuid siis palub don Manuel donja Ángelat oma naiseks ning don Juan otsustab kohe kahed pulmad pidada ja teeb ise donja Beatrizile ettepaneku. Näidendi lõpus pöördub Cosme publiku poole ning arutleb, kas naiste puhul on tegemist inglite või kuraditega.

Kokkuvõttes peab veel kord mainima, et kahjuks pole teada, millist lähteteksti Sang kasutas ja seega, kas eespool toodud sisulised muutused olid juba tehtud ja Sang lihtsalt järgis neid või olid need tema tehtud muudatused. Talvet on läbivalts otsustanud Sanga sisulisi muutusi mitte muuta.

3.1.5 Remargid

Remarkide all vaadeldakse käesolevas magistritöös tekstisiseseid autorimärkusi, milles antakse juhiseid näidendi tegevuse mõistmiseks ja näidendi lavale toomiseks tegelaste tulekute-nimekute, liikumiste, lavakujunduse jm. kohta. (Epner 1994: 21) Need on suuliselt esitusele mittekuuluvad tekstiosad näidendis, mis teatris näidendi ettekandmisel otsekui kaovad ning mille vajadust (ja kasutamist) otsustab hiljem juba iga

lavastaja eraldi, kusjuures nende kasutamine ei ole mitte mingil juhul kohustuslik. Samas nagu kirjutab ka Epner (*ibid.*: 22), kui „lavastajal-näitlejal on vabadus otsustada, kas pidada autori remarkidest kinni või mitte, siis lugeja remarkidest mööda ei pääse“. Seega on lugeja seisukohalt remargid äärmiselt olulised ning seetõttu on ka need käesoleva magistrیتöö analüüsi objektideks.

Remarkide arv ning nende esinemine draamatekstides on muutunud ajalooliselt. Kui algselt, eriti just antiik-, kesk- ja renessansiajal esines draamatekstides vaid üksikuid remarke (peamiselt kirjeldasid need näidendi tegevuspaika), siis näiteks 19. ja 20. sajandi draamatekstides on rohkelt remarke, tingituna ilmselt romaani esiletõusust teiste žanrite hulgas ja selle mõjust draamale. 17. ja 18. sajandit peetakse vahepealseks etapiks, kus remarke küll kasutati, kuid mitte väga rohkelt. (*ibid.*: 22–23) Hispaania kuldajastu draama jääb seega vahepealsesse aega ning nii leidub ka Calderóni tekstidest remarke, kuid need ei olnud üldjuhul kuigi inforohked ega pikad, vaid tegevuse suunad-juhised tulid üldjuhul välja juba näitlejate poolt ettekantavast tekstiosast. Siiski sisaldavad mõlemad siinkohal vaadeldavad näidendid teatava hulga remarke.

Erinevad autorid on jaganud remargid erinevateks gruppideks. Näiteks Epner jagab remargid vastavalt ülesannetele, mida need täidavad, ning nii toob ta välja kaks rühma: remargid, mis kirjeldavad teatrietenduste mitteverbaalseid komponente, nagu visuaalset külge, helitausta või dialoogi paralingvistilisi omadusi; ning remargid, mis lisavad dialoogile autori kommentaari. (*ibid.*: 23) Antud magistrیتöö analüüsis on kasutatud aga Jorge Braga Riera raamatus ära toodud remarkide jagunemist (2009: 128), niivõrd kuivõrd seda on võimalik rakendada käesolevas magistrیتöös vaatluse all olevatele näidenditele. Analüüsitakse kuut tüüpi remarke, millest esimesed viis on võetud Braga Riera nimekirjast ning üks on lisatud lähtudes vaatluse all olevate näidendite konkreetsest kontekstist:

1. remargid, mis puudutavad tegelaste lavale tulemist, lavalt lahkumist või kõrvale astumist teistest tegelastest, et kanda ette tekst endale ja publikule, mitte aga teistele tegelastele laval;
2. remargid kostüümide, soengu ja grimmi kohta;
3. remargid tegevuskoha, tegelaste liikumise või asukoha kohta laval;
4. remargid kasutatavate esemete ja rekvisiitide kohta;
5. remargid, mis viitavad, millist hääletooni või žesti peaksid tegelased kasutama või tegema;
6. remargid, mis tähistavad, kellele tekst on mõeldud (kui ei ole suunatud iseendale või publikule).

Esimest liiki remargid on kõige tüüpilisemad Hispaania kuldajastu näidendites, märkides, milline tegelane tuleb lavale, milline lahkub ning millal ja kes ütleb teksti vaid endale ja publikule. Nn kõrvale astumine on Hispaania kuldajastule ääretult omane, kuna monoloogide kaudu üritati süüvida inimhinge saladustesse, mis on iseloomulik barokile. (Braga Riera 2009: 128)

Teist liiki remarke leidub juba vähem, kuna ühelt poolt tuleb tavaliselt juba teksti sisust välja, mis tegelasega tegemist (kas naine või mees, kuningas, aadel või alamast soost isik jne.), mistõttu olid kostüümi, soengu ja grimmi remargid üleliigsed; teiselt poolt aga, eriti just tänapäeval, tähistab selliste remarkide puudumine suuremat vabadust lavastajale ja kunstnikule, kuna iga lavastaja võib vabalt ise otsustada, kuidas tegelasi riietada ning millistena neid läbi kostüümide kujutada. (*ibid.*: 129)

Rohkem esineb tavaliselt aga kolmandat liiki remarke, kus märgitakse ära tegevuskoht või tegelaste lavaline liikumine. Tihti asetatakse just nende remarkide kaudu näidend mingisse konkreetsetesse ajastusse ja riiki/linna ning abistatakse näitlejaid vajaliku liikumise saavutamiseks. Osaliselt tuleb kõik nimetatu ka näitlejate poolt ettekantavast tekstist välja, kuid remarkide puhul ongi tegu üldjuhul abistava funktsiooniga elementidega. (*ibid.*: 131–132)

Erinevaid esemeid ja rekvisiite märkivaid remarke esineb üldjuhul harva, kuna enamasti tuleb juba ettekantavast tekstist välja, mis rekvisiite vaja läheb. Siiski tuuakse rekvisiidid remarkide kaudu enamasti just siis eraldi välja, kui tegelane peab lavale tulema juba konkreetset eset või aksessuaari kandes või rõhutades. (*ibid.*: 134)

Viiendat ja kuuendat liiki remargid on samuti enamasti harvaesinevad Hispaania kuldajastu näidendites. (*ibid.*: 134–135)

Sanga tõlkes „Nägematu daam“ on 234 remarki, millest 50 asub esimeses, 77 teises ja 107 kolmandas vaatuses. Talveti toimetatud variandis „Nähtamatu daam“ on neid natuke rohkem – kokku 247, neist 51 esimeses, 85 teises ja 111 kolmandas vaatuses. Lisaks on Talvetil kaks joonealust märkust, samas kui Sangal ei olnud ühtegi. Hispaaniakeelses versioonis „Nähtamatu daam“ on remarke tunduvalt vähem kui Sanga tõlkes või Talveti toimetatud tekstis – kokku 132, neist 32 esimeses, 42 teises ja 58 kolmandas vaatuses. Samas on tänapäeval saadavalolevates hispaaniakeelsetes väljaannetes tavaks kasutada rohkelt joonealuseid märkusi, sh käesoleva magistritöö autori vaatluse all olevas väljaandes (kokku 198, millest 101 esimeses vaatuses, 43 teises ja 54 kolmandas vaatuses). Joonealuste märkuste rohkus on tingitud hispaania keele ja kultuuri ajaloolistest

muutustest, kuna Calderóni aegseid tekste on tänapäeval originaalis raske lugeda, sest tekstis esineb palju arhaisme ja kuldajastule omaseid väljendeid ja viiteid.

Talveti tõlkes „Elu on unenägu“ on kokku 146 remarki, neist 26 esimeses, 75 teises ja 45 kolmandas vaatuses. Vaatluse all olevates hispaaniakeelsetes versioonides on Talvetist erinev arv remarke. Ynduráini versioonis on kokku 173 (25 esimeses, 95 teises ja 53 kolmandas vaatuses) ning Rodríguez Cuadrose versioonis 135 (26 esimeses, 67 teises ja 42 kolmandas vaatuses).

Niivõrd suur kõikumine remarkide puhul eri versioonides – nii eesti keeles (vaadeldav Sanga ja Talveti „Nähtamatu daami“ juures) kui ka hispaania keeles („Elu on unenägu“ hispaaniakeelsetes versioonides) – viitab tõlkija ja toimetaja poolsele vabadusele ning nende isiklikele eelistustele, kuivõrd nad soovivad teksti konkretiseerida erinevate remarkide kaudu.

3.1.5.1 Esimest liiki remargid

Kõige tavalisemad remargid Hispaania kuldajastu näidendites, mis viitavad tegelaste lavale tulemist, lavalt lahkumist, on *sale* või *salen* ja *vase* või *vanse*, mis tähendavad vastavalt „tuleb“, „tulevad“ ja „läheb“, „lähevad“, ning iseendale ja publikule ettekandmiseks mõeldud teksti, millele viitab *aparte*, mis tähendab „kõrvale“.

Näidendis „Nähtamatu daam“ on hispaaniakeelses versioonis 83 ilmutumisele, lahkumisele või kõrvale ütlemisele viitavat remarki, Sangal on neid 132 ning Talvetil 142, millest vastavalt 52, 108 ja 116 on nn puhtad viited ehk mainivadki ära lihtsalt, et see või teine tegelane tuleb, läheb või esitab teksti iseendale ja publikule. Ülejäänud juhtudel on tegemist pikema remargiga, mis hõlmab ka teisi remargiliike, viitades ka muule, näiteks kostüümidele, konkreetsele liikumisele või tegevuspaigale või muude rekvisiitide olemasolule.

Näidendis „Elu on unenägu“ esines esimest liiki remarke Talveti tõlkes 106 korral, hispaania keelses Ynduráini versioonis 119 korral ning Rodríguez Cuadrose versioonis 107 korral; iseseisvaid olid neist vastavalt 85, 102 ja 86.

Üheks põhjuseks, miks erinevates versioonides on erinev arv remarke, tuleneb näidendi liigendusest, millest oli juttu tõlgete struktuuri juures. Eriti kehtib see näidendi „Nähtamatu daam“ versioonide puhul, kus hispaaniakeelses versioonis on tunduvalt vähem esimest liiki remarke kui eestikeelsetes versioonides. Nimelt kuna hispaaniakeelses versioonis „Nähtamatu daam“ ei ole tekst jaotatud piltideks ja/või stseenideks, siis on

remargid tihti koos ära toodud. Kui näiteks eesti keeles on tavapäraselt ühe stseeni lõpus remark, et üks või teine tegelane lahkub ja alles järgmise stseeni alguses remark, mis märgib, kes tegelastest nüüd lavale tuleb, ehk tegemist on kahe erineva remargiga (vähemalt on need kaheks erinevaks remargiks loetud käesoleva magistritöö autori poolt, kuna tõlkija-toimetaja on need ise eristanud), siis hispaaniakeelses versioonis on tegu sama remargiga ning see asub lausa ühe ja sama sulu sees. Näiteks hispaaniakeelses versioonis teises vaatuses:

(Vanse. Salen DOÑA ÁNGELA, DOÑA BEATRIZ y ISABEL).

(Valbuena Briones 2009: 114; enne värsirida 1731)

Samas Sangal on selle remargi vahele tõmmatud piir kahe pildi vahel, nii et teise vaatuse teine pilt lõpeb Sangal don Manueli ja Cosme lahkumisega ning kolmanda pildi esimene stseen donja Ángela, donja Beatrizi ja Isabeli saabumisega, nii et neid tuli lugeda kaheks eraldi remargiks. Täpselt samal kujul on remargid ka Talveti toimetatud versioonis.

Hispaania kuldajastu näidendite puhul oli kombeks tuua remargid ära võimalikult lühidalt, mistõttu on tavapärane, et näiteks stseeni algul on küll nimeliselt välja toodud, et „tuleb Clotaldo“ või „tulevad don Manuel ja Cosme“, kuid stseeni lõpus, kui võimalik ehk kui tekstist tuleb niigi välja, kellega tegu, siis on piirdutud vaid verbi ära toomisega ja nimesid ei kasutata.

Selliseks näiteks on mõlema näidendi kõik versioonid ehk kõik vaatluse all olevad tõlkijad-toimetajad on lähtunud sellest üldlevinud põhimõttest. Igal võimalikul juhul on jäetud välja tegelase nimi, kes lahkub. See tähendab, et kui laval on tegevuse hetkel vaid üks tegelane, siis loomulikult käib lavalt lahkumise remark tema kohta ning nimeliselt ei ole vaja seda välja tuua. Samuti olukorras, kui laval on rohkem kui üks tegelane, aga lahkumine toimub peale ühe konkreetse tegelase teksti, siis käib remark tema kohta ning samuti ei ole nimi eraldi välja toodud. Tihti aitab arusaamisele kaasa ka tegelase poolt ette kantav tekst, nii et ongi leitud, et sellisel juhul on nime nimetamine üleliigne. Kui aga on vähegi segadust tekitav, kes lavalt lahkub, siis on kõik versioonid ikkagi nimed sisse jätnud, sealhulgas ka olukorras, kus laval olevast neljast tegelasest lahkub näiteks kaks.

Siiski ei ole nii „Nähtamatu daami“ kui „Elu on unenägu“ kõik versioonid lavale ilmumise ja lavalt lahkumise kohapealt täiesti sarnased, millele viitavad ka remarkide erinev arv versioonide lõikes. Igal versioonil on omad isikupärased jooned.

Ynduráini versioonis „Elu on unenägu“ ning Sanga tõlkes „Nägematu daam“ ja Talveti toimetatud versioonis „Nähtamatu daam“ on läbivaks jooneks verbi „ilmuma“

puudumine, kui seda on saadud vältida. Nii on piltide alguses lihtsalt ära toodud tegelaste nimed, kuid ei ole öeldud, et see või teine tegelane „ilmub“. Vaid ühe pildi algul – esimese vaatus viienda pildi alguses – on lisaks tegelaste nimedele Ynduráin ära toonud ka verbi, kuid see on tingitud lisaks lavale tulemisele ka konkreetse liikumisega. Nimelt peavad ühed tegelased tulema lavale ühest suunast ja teised teisest, mistõttu juhise edasiandmiseks ongi kasutatud verbi. Samas on see nimetatud versioonis ka ainus kord.

Sanga ja Talveti „Nähtamatu daam“ versioonides esineb verb „tulema“ või „ilmuma“ sagedamini kui Ynduráinil, kuid läbivaks jooneks on samuti verbi puudumine. Ka Sang ja Talvet on otsustanud verb remarki lisada vaid juhul, kui tegemist ei ole iseseisva esimest liiki remargiga, vaid lavale tulemine on kirjeldatud kas mingi muu tegevuse ja liikumisega või riietust puudutava remargiga. Näiteks kohe teose algul on nii Sangal kui Talvetil verb lisatud, kuna ära on toodud ka tegelaste riietus:

Don Manuel ja Cosme tulevad reisiriietuses.

(Sang: 2; Talvet 2004: 331; mõlemal enne värsirida 1)

Samas ei ole taoline käitumine Sangal ja Talvetil läbiv, kuna esineb kohti, kus tegelaste lavale tulemise remark on samuti seotud riietuse remargiga, kuid verbi kasutatud ei ole. Näiteks kohe järgmise stseeni alguses on (taas nii Sangal kui Talvetil) verb puudu:

Endised, dona Ángela ja Isabel, mõlemad looritatud. (Sang: 3; enne värsirida 53)

DONJA ÁNGELA, ISABEL, mõlemad looritatud. Endised.

(Talvet 2004: 333; enne värsirida 53)

Erinevusi ja isikupäraseid lahendusi tegelaste lavale tulekul ja lahkumisel esineb ka teistes vaatluse all olevates versioonides. Ka Talveti tõlkes „Elu on unenägu“ esineb omapäraseid lahendusi.

Nimelt on tavapäraselt kombeks Hispaania kuldajastu näidendites ja ka arutluse all olevates hispaaniakeelsetes versioonides märkida pildi lõpus, kes tegelastest lahkub (kui lahkub) ning alles järgmise pildi alguses, kes lavale tuleb. Talvetil on tõlkes aga kuus kohta, kus eelmise pildi lõpus üks tegelane lahkub ja teine saabub, nii et järgmise pildi algus algab juba (eelmise pildi lõpus) saabunud tegelase tekstiga. Näiteks teise vaatus viienda pildi lõpus on:

(*Astolfo lahkub. Ilmub kuningas.*) (Talvet 1999: 63; pärast värsirida 1457).

Kuues pilt algab aga koheselt tekstiga:

BASILIO Mis see siis oli? (Talvet 1999: 64; värsirida 1458).

Kusjuures tegemist ei ole taas läbiva joonega tõlkes, kuna ka vastupidi ehk siis tavapärasemat kasutust leidub Talveti tõlkes. Ainukeseks seletuseks selliseks eristuseks saab tuua vaid tõlkija vabaduse asetada tekst omaale sobivasse kohta.

„Nähtamatu daami“ hispaaniakeelses versioonis on toimetaja nii tegelaste lavale saabumisel kui sealt lahkumisel otsustanud tegelasi tegevusest eristada läbiva suurtähe kasutamisega ning seda terves teoses. Näiteks:

(Llega COSME y retírase DON MANUEL)

(Valbuena Briones 2009: 54; enne värsirida 134).

Sang on oma tõlkes kasutanud tavapärasemat kirjaviisi ning nimed (väljaarvatud esisuurtäht loomulikult) on väikese tähega. Talvet on oma versioonis aga kasutanud hoopis kolmandat varianti. Nimelt tähistab ta läbiva suurtähega uue tegelase lavale tulekut ning juba eelmisest stseenist laval olevad tegelased on märgitud väikeste tähtedega.

DON LUIS, RODRIGO, don Manuel, Cosme. (Talvet 2004: 334; enne värsirida 79).

Samas kui uute tegelaste saabumise on Talvet märkinud läbiva suurtähega terves teoses, siis sarnast järjepidevust ei ole Talvetil aga selles, keda enne mainida – kas uusi või juba laval olevaid tegelasi. Kui toodud näites on eespool uued tegelased, siis leidub ka juhiseid, kus esmajärjekorras on mainitud juba laval olevat tegelast ja temale järgnevad uued tegelased.

Cosme, DON MANUEL, DON JUAN, DON LUIS. (Talvet 2004: 361; enne värsirida 746).

Kusjuures valik ei tulene ka sellest, milline tegelane esimesena teksti ütleva hakkab, kuna esimesena saab peale lavalist juhust antud juhul sõna hoopiski don Juan.

Remargi „kõrvale“ esinemine ei ole samuti versioonist versiooni ühene. Tegelikult ongi teiseks suureks remarkide arvu kõikumise põhjuseks *aparte* olemasolu või selle puudumine, kuna nii hispaania- kui eestikeelsetes versioonides saab sellist remarki edasi anda ka vaid kirjavahemärkidega, mida sel juhul remargina ei loeta. Tekst, mis on mõeldud kõrvale ütlemiseks, pannakse sulgudesse või kasutatakse teisi kirjavahemärke, mistõttu *aparte* eraldi välja kirjutamine ei ole enam vajalik, kuna ka näiteks lihtsalt sulud viitavad, et tegelane peab teksti ette kandma endale ja publikule, mitte ei ole mõeldud teistele tegelastele kuulmiseks. Sellist varianti võime jälgida läbivalt näidendi „Nähtamatu daam“ hispaaniakeelses versioonis, kus näiteks teises vaatuses don Luis ütleb ühel hetkel teksti don Manuelile ning järgmisel hetkel on tekst mõeldud vaid talle ja publikule:

Don Luis

Así es verdad,

(porque negocies más presto.) (Valbuena Briones 2009: 104, värsiread 1437–1438)

Samas on aga võimalik, et kasutatakse mõlemat varianti korraga – nii *aparte* kui ka kirjavahemärke. Sellist teed on läinud näiteks Rodríguez Cuadros ja Talvet oma versioonides „Elu on unenägu“. Talvet on oma tõlkes kõigepealt ära toonud sõnalise remargi ja seejärel veel kasutanud kirjavahemärke, tähistamaks teksti, mis kuulub kõrvale

esitamiseks. Talveti kiituseks tuleb tunnistada, et mõningates kohtades tekstis on selline topeltkasutus lugejale kasulik, kuna lihtsustab arusaamist, millal lõpeb tekst, mis kuulub kõrvale esitamiseks ja millal algab taas tekst, mis mõeldud ka teistele laval viibivatele tegelastele. Näiteks:

CLOTALDO (kõrvale)

[Mu taevas!

Mis see siis on? Ma tunnen, kuidas

Mind valu äkki rohkem rõhub tavalisest

ja kuidas kasvab segadus mu hinges.]

Kes sulle andis selle? (Talvet 1999: 21; värsiread 388–393)

Täpselt sama varianti on Talvet rakendanud ka Sanga tõlget „Nägematu daam“ toimetades, kuigi Sang ise on piirdunud vaid juhise esitamisega – (kõrvale) kujul – ning lisakirjavahemärke ta kasutanud ei ole.

Suhteliselt sarnasel kujul Talvetile on selliseid remarke edasi andnud oma versioonis ka Rodríguez Cuadros, kes aga nurksulgude asemel on kasutanud lihtsalt sulgusid, kusjuures sulud saavad tal alguse lavalisest juhiseist ning lõpevad alles tekstiga, mis käib selle juhise alla. Näiteks:

CLOTALDO (Aparte.

¡Santos cielos!

¿Qué es esto? Ya son más graves

mis penas y confusiones,

mis ansias y mis pesares.)

¿Quién te la dio? (Rodríguez Cuadros 2009; värsiread 377–381)

Samas kui aga kogu järgnev tekst, mida tegelane peab ette kandma, on mõeldud vaid iseendale ja publikule, siis Rodríguez Cuadros ei ole pidanud vajalikuks teksti sulgudesse panna, nii et sulgudes on vaid remark ning järgnev tekst sinna sisse ei kuulu. Näiteks:

SEGISMUNDO (Aparte.)

Clotaldo es; pues ¿cómo así

quien en prisión me maltrata

con tal respeto me trata?

¿Qué es lo que pasa por mí? (Rodríguez Cuadros 2009; värsiread 1371–1374)

Järgmine värsirida on juba Clotaldo tekst ning seega ei kuulu enam kõrvale esitamiseks.

Esimese liigi remarkide kokkuvõtteks võib öelda, et sama eesmärgi – toomaks ära, kes lavale tuleb ja sealt lahkub ning teksti edastamisega vaid tegelasele endale ja publikule – saavutamiseks on erinevaid viise ning iga tõlkija või toimetaja on lähtunud talle sobilikust viisist. Samas tuleb aga tunnistada, et olenemata eelistustest on kõigi tekst üheselt mõistetav, mistõttu erinevate strateegiate kasutamine ei ole näidendi sisu vähemalgi määral muutnud. Üks versioon saab olla lihtsalt selgem ja lihtsamini loetav kui teine, kuid see sõltub omakorda lugejast või teksti ette kandjast.

3.1.5.2 Teist liiki remargid

Nagu sai juba mainitud, esineb teist liiki remarke Hispaania kuldajastu näidendites suhteliselt harva. Tavapärane on ka fakt, et need remargid esinevad koos teiste remarkidega, mitte iseseisvalt, harilikult ongi need koos just esimest liiki remarkidega ehk kohe kui juhis viitab tegelase lavale saabumisele, viitab see (kui viitab) ühtlasi ka, mis riideid tegelane kannab ja kuidas ta välja näeb. Kui võrrelda omavahel aga kostüümi ja grimmi-soengu remarke, siis viimased on Hispaania kuldajastu näidendites peaaegu olematud. Põhjuseks on ühelt poolt tõsiasi, et Hispaania kuldajastul lavastatud näidendites ei kandnud näitlejaid samu riideid nagu tole aja inimesed, vaid nende rõivastus oli hoopis uhkem ning seda kõigi seisuste puhul. Eesmärgiks oli pakkuda vaatajatele luksust makstud sissepääsu eest ja üllatada neid uue ja ootamatuga. Samas oldi siiski ääretult täpsed erinevate seisuste kujutamisel ning seisustevahe rõhutamisel, mis oli tavapärane ning kõigile lugejatele või vaatajatele võrdselt teada ja seega ei vajanud remarkidena kirja panekut. (Braga Riera 2009: 165–166) Kostüümide täpse valiku eest hoolitses näitetrupi direktor ning seetõttu piisas, kui näidendis oli ära mainitud vaid mõningad üksikud detailid remarkide kujul. Seega käisid riietust puudutavad remargid Hispaania kuldajastu näidendites meestel tavaliselt reisiriietuse ja naistel loori kohta. (*ibid.*: 129) Seda võib täheldada ka vaatluse all olevates näidendites.

Näidendi „Nähtamatu daam“ kõigis versioonides esineb teist liiki remarke neljal korral. Erinev on ainult Sanga tõlkeversioon, kuna selles esineb riietust puudutavaid remarke kokku viiel korral. Eri versioonides asuvad remargid aga kohati eri kohtades.

Kolmel korral kattuvad remargid nii oma asukohalt kui sisult kõigis versioonides. Teose alguses ilmuvad don Manuel ja Cosme reisiriietuses ning järgmises stseenis järgnevad neile lavale donja Ángela ja Isabel, kusjuures nad mõlemad varjavad oma nägu

looriga. Kolmas kokkulangevus asub kolmanda vaatuse esimese stseeni lõpus, kui luksuslikult riietatud donja Ángela näitab ennast don Manuelile.

Veel üks remark kattub enam-vähem eri versioonides ehk remargi asukoht on küll sama versioonist versiooni, kuid sisu kohati erinev. Nimelt on peaaegu teose päris lõpus (eestikeelsetes versioonides kolmanda vaatuse kolmanda pildi neljanda stseeni alguses) taas viide donja Ángela riietusele. Hispaaniakeelses versioonis tulevad koos lavale don Juan ja donja Ángela ning viimane kannab keepi, kuid ei kannaks kontsaga kingi:

(Vase y salen DON JUAN y ÁNGELA con manto y sin chapines)

(Valbuena Briones 2009: 156; enne värsirida 2881).

Eestikeelsetes versioonides on donja Ágelala aga vaid tihe loor ees ning viited keebile ja kingadele puuduvad. Näidendi tekstist ja hispaaniakeelsest remargist tuleb välja, et tegemist peaks olema tänavarõivastusega, kuna donja Ángela tuleb tänavalt, kus ta jäi vahele oma vennale don Juanile ning vend sulgeb ta don Manueli korterisse. Samuti sõna *manto* kasutus remargis viitas Hispaania kuldajastu puhul alati, et tegelane suundub või asub tänaval (Braga Riera 2009: 166). Seega on loori olemasolu põhjendatud, kuna donja Ángela ei oleks tohtinud paljastatud peaga tänaval käia oma lesepõlve tõttu, samas on aga originaalis esinevad viited keebile ja kingadele täpsemalt tänavariietusele viitavad, kui eestikeelsetes versioonides.

Sanga versioonis:

Dona Angela, tihe loor ees, Don Juan, Don Manuel. (Sang: 78; enne värsirida 2349).

Talveti versioonis:

DONJA ÁNGELA, tihe loor ees, DON JUAN, Don Manuel, Cosme.

(Talvet 2004: 432; enne värsirida 2331).

Näidendi „Elu on unenägu“ erinevates versioonides on samuti erinevusi teist liiki remarkide puhul. Talveti tõlkes esineb teist liiki remarke 8 korral, Ynduráini versioonis 7 korral ja Rodríguez Cuadrose versioonis 8 korral.

Näidendi alguses on Talveti tõlkes ja Rodríguez Cuadrose versioonis remark, mis viitab Rosaura ja tema teenri Claríni ilmumisele lavale ja Rosaura riietusele. Ynduráini versioonis viide Rosaura riietusele puudub.

(Kõrgel kaljusel mäel ilmub ränduri rõivas Rosaura...) (Talvet 1999: 7; enne värsirida 1)

Sale ... ROSAURA en hábito de hombre, de camino...

(Rodríguez Cuadros 2009; enne värsirida 1)

ROSAURA, CLARÍN. (Ynduráin 1989: 15; enne värsirida 1).

Siiski ei ole aga ka Talveti ja Rodríguez Cuadrose versioonid üks ühele kattuvad. Talvet viitab, et Rosaura on riietunud ränduriks, mis võttes arvesse Hispaania kuldajastu olusid viitab, et Rosaura kannab pükse, kuid Rodríguez Cuadrose versioonis on konkreetselt öeldud, et Rosaura mitte ainult ei ole ränduriks riietunud, vaid on maskeeritud meheks (*en hábito de hombre*). Kui lähtuda sellest viimasest, siis jääb Talveti versioon nõrgemaks, kuna mitte kõik lugejad ei pruugi viidet meheks riietumisele tekstist välja lugeda ning sellisel juhul ei taipa nad, et Rosaura on meheks riietatud enne kui esimese vaatuse neljandas pildis, kui Clotaldo viitab Rosaurale kui oma pojale, mitte tütrele.

Rosaura riietusele viidatakse näidendi remarkides veel kahel korral ning see on sarnane kõigis versioonides. Ühel juhul viidatakse, et Rosaura ilmub lavale naisteriietuses, kusjuures on täpsustatud, et õukonnadaamile sobilikus riietuses, ning teisel juhul kannab ta karjustele omaseid riideid. Remargid asuvad eri versioonides samades kohtades, kuid sõnastus ei ole alati sama. Hispaaniakeelsetes versioonides on karjuse riietusele viitav tekst küll sama, kuid õukonnadaami riietusele viitav tekst erinev. Ynduráini versioonis on konkreetselt ära toodud, et Rosaura kannab naisteriietust (*traje de mujer*), kuid samas puudub selge viide õukonnaseisusele (see tuleb lugejal taas tekstist välja lugeda). Rodríguez Cuadrose versioonis on aga lühidalt ja konkreetselt ära mainitud, et Rosaura ilmub kui õukonnadaam (*dama*), mis vastab ka Talveti tõlkevalikule.

Talveti tõlkes:

(*Ilmub Rosaura, õuedaamina.*) (Talvet 1999: 68; enne värsirida 1565)

(*Tuleb karjaseriietuses Rosaura,...*) (Talvet 1999: 121; enne värsirida 2649)

Ynduráini versioonis:

ROSAURA, *en traje de mujer*;... (Ynduráin 1989: 76; enne värsirida 1549)

ROSAURA, *con vaquero*,... (Ynduráin 1989: 117; enne värsirida 2690)

Rodríguez Cuadrose versioonis:

(Sale ROSAURA, *dama*.) (Rodríguez Cuadros 2009; enne värsirida 1549)

(Sale ROSAURA, *con vaquero*,...) (Rodríguez Cuadros 2009; enne värsirida 2688)

Kolmel korral räägitakse näidendites ka Segismundo riietusest, kuid alati on tegu sama remargiga ning see esineb kõigis versioonides.

Lisaks peategelaste Rosaura ja Segismundo riietuse remarkidele, on kõigis versioonides ära toodud näidendi suhteliselt algusosas Clotaldo ja sõdurite lavale tulekul, et nende näod on kinni kaetud, nii et nende ära tundmine oleks raskendatud. Kõigis versioonides on tekst-tõlge sarnane.

Erinevuseks riietust puudutavates remarkides näidendi „Elu on unenägu“ eri versioonide vahel on aga Talveti tõlkeversioonis teise vaatuse 18. pildi alguses lavale

tuleva kuningas Basilio riietuse puhul. Nimelt kannab Talveti versioonis Basilio lavale ilmunise hetkel maski. Hispaania keeles on mõlemas versioonis kasutatud sõna *rebozado*, mis viitab pigem, et tegelane on kaetud keebiga ning varjab sellega oma isikut. Vaid maski kandes ei oleks efekt päris sama, sest keebi kasutamine Hispaania kuldajastu näidendites on üks tavapärasemaid remarke ja riietumisviise, nagu kord juba mainitud. (Braga Riera 2009: 129)

Talveti tõlkes:

(*Maskitatult ilmub kuningas Basilio.*) (Talvet 1999: 92; enne värsirida 2085)

Ynduráini versioonis:

BASILIO, *rebozado*; ... (Ynduráin 1989: 95; enne värsirida 2048)

Rodríguez Cuadrose versioonis:

(Sale el REY BASILIO *rebozado*.) (Rodríguez Cuadros, 2009; enne värsirida 2048)

Kokkuvõtvalt võib täheldada, et nii „Nähtamatu daami“ kui „Elu on unenägu“ puhul on eestikeelsetes versioonides remargid samad või natuke lihtsamad kui hispaaniakeelsetes versioonides. Kui Hispaania kuldajastu näidendites oli kombeks kasutada konkreetseid vorme ja sõnu viitamaks, milliseid kostüüme tegelased kandsid, mida kõik näitejuhid teadsid ja oskasid arvesse võtta, siis Sanga ja Talveti tõlgetes ei vasta need alati üks-ühele lähteteksti variantidele, vaid lähtutud on eesti lugejast-kuulajast-vaatajast.

3.1.5.3 Kolmandat liiki remargid

Kolmandat liiki remarkide all eristatakse remarke, mis viitavad tegevuskohale, tegelaste asukohale laval või tegelaste liikumisele. Kõige levinumad neist on viimased, samas kui kaks esimest on Hispaania kuldajastu näidendites harva esinevad. Konkreetne tegevuskoht, näiteks, kus riigis või linnas tegevus toimub või kas sise- või välistingimustes, tuleb enamasti välja juba tegelaste teksti põhjal, mistõttu (eriti kuna Hispaania kuldajastu näidendid ei ole tuntud oma remarkide rohkuse tõttu) on tavapärane, et remarkidena neid eraldi välja ei tooda. Sama kehtib ka tegelaste asukoha kohta laval, mida siiski leidub tavaliselt näidendites rohkem, kuna see võib muuta kogu näidendist arusaamist.

Alustades näidendist „Nähtamatu daam“, siis tegevuskohta märkivaid remarke ei ole hispaaniakeelses versioonis mitte ühtegi, samas kui Sanga tõlkes on neid 11 ja Talveti toimetatud versioonis 12. Kui Calderón ei ole pidanud vajalikuks ühtegi tegevuskohta

remargina fikseerida, siis Sang on otsustanud tegevuse konkreetse tegevuspaika asetada, nii et kohe esimesel leheküljel peale tegelaste nimetamist on Sang pidanud vajalikuks lisada lause „Tegevus toimub Madridis“ (Sang: 1). Sellega on Sang fikseerinud ära tegevuskoha, andes nii lugejale konkreetse juhised, kuhu tekst paigutada ning kuidas näiteks laval olukorda kujutada. Talvet oma versioonis nii konkreetset linna fikseerinud ei ole.

Ka edasi läbivalt kogu näidendi on Sang remarkide kaudu aidanud lugejal tegevuskohti fikseerida, samas ei ole Sang siiski pidanud vajalikuks mainida tegevuskohta iga pildi alguses.

Esimese vaatuse esimene pilt algab Madridi tänaval, nii et Sanga tekstis esineb remark „tänav“ (Sang: 2), mis kordub ka teise vaatuse neljandas pildis (*ibid.*: 51). Talvet on nimetatud remargid oma versioonis samaks jätnud (Talvet 2004: 331, 397). Esimese vaatuse teine pilt toimub Sangal „Dona Angela toas Don Juani majas“ (Sang: 10), mis samuti kordub kolmanda vaatuse kolmandas pildis, seekord küll lühendatud versioonis „Dona Angela tuba“ (*ibid.*: 68). Talveti versioonideks on mõlemal juhul „donja Ángela korter“ (Talvet 2004: 343, 420). Esimese vaatuse kolmas pilt toimub Sangal „don Manueli toas“ (Sang: 17), nagu ka teise vaatuse viies (*ibid.*: 52) ja kolmanda vaatuse neljas pilt (*ibid.*: 73). Talvet on oma versioonis säilitanud Sanga variandid (Talvet 2004: 352, 399, 426). Sanga tõlkes algab teise vaatuse esimene pilt taas donja Ángela ruumides, seekord küll täpsustatuna „Dona Ángela eluruumides“ (Sang: 31), ning kolmanda vaatuse esimene pilt veel konkreetsemalt „toas Dona Angela eluruumides“ (*ibid.*: 60). Talvetil on mõlemal korral jätkuvalt tegu lihtsalt „donja Ángela korteriga“ (Talvet 2004: 370, 409). Teise vaatuse teine pilt on nii Sangal kui Talvetil „teises toas don Juani majas“ (Sang: 37; Talvet 2004: 379), kuid Sangal, erinevalt Talvetist, on puudu tegevuskoht kahe pildi puhul – teise vaatuse kolmandas pildis ja kolmanda vaatuse teises pildis. Talvetil on need vastavalt „donja Ángela korter“ (Talvet 2004: 391) ja „don Manueli tuba“ (*ibid.*: 415). Lugeja seisukohast tundub antud juhul eelistatum Talveti versioon, kus tegevuskoht on ära toodud iga pildi puhul, eriti kui arvestada, et Sanga puuduvate piltide tegevuskoht ei ole sama mis eelmises pildis, vaid vastupidi mõlemal juhul on tegevuskoht muutunud. Samas tuleb tunnistada, et lihtsalt näidendit lugedes tuleb tegevuskoht tegelaste tekstist välja, seega ei ole kadu eriti märkimisväärne.

Näidendi „Elu on unenägu“ puhul on tegevuskohta näitavad remargid samuti erinevad versioonist versiooni. Rodríguez Cuadrose versioonis ei ole taas ühtegi sellist remarki, Ynduráinil on neid kolm ning Talvetil kaks.

Kuigi tegevus näidendis toimub mitmes kohtas on Ynduráin pidanud vajalikuks fikseerida tegevuskoht ainult nendel juhtudel, kui tegemist on kuningapalee saalis (*salón del palacio real*) toimuva tegevusega. Teoses esineb selliseid kohti kolmel korral: esimese vaatuse viiendas pildis (Ynduráin 1989: 43), teise vaatuse esimeses pildis (*ibid.*: 59) ning kolmanda vaatuse viiendas stseenis (*ibid.*: 108). Talvet on aga pidanud vajalikuks märkida tegevuskoha remargid teistesse kohtadesse: esimese vaatuse esimesse pilti, et tegevus toimub „kõrgel kaljusel mäel“ (Talvet 1999: 7) ning esimese vaatuse kuuenda pildi lõppu: „kõik sisenevad paleesse“ (*ibid.*: 37) ehk et järgmine pilt algab seega kuningapalees. Tegevuskohtade märkimine ei ole otseselt vajalik, kuna need tulevad välja ka teksti käigus, seega on tegemist puhtalt tõlkija või toimetaja eelistusega.

Tegelaste positsiooni laval märkivaid remarke esineb kõigis versioonides rohkem, kui üldist tegevuskohta märkivaid remarke.

Näidendi „Nähtamatu daam“ kõigis versioonides on 8 korda viidatud tegelase positsioonile laval, kusjuures viiel korral kõigis versioonides asub tegelane teksti ette kandmise ajal *dentro* (Valbuena Briones 2009: 139–140, 148) ehk „lava taga“ (Sang: 63–64, 71–72) või „lava tagant“ (Talvet 2004: 413–414, 424). Lisaks mainivad kõik versioonid ära, et ühel korral teise vaatuse kolmanda pildi teises stseenis asub don Luis *al paño* (Valbuena Briones 2009: 116) ehk „drapeeringu taga“ (Sang: 47; Talvet 2004: 391) ning kolmanda vaatuse neljanda pildi kolmandas stseenis ütleb Cosme oma teksti *en lo alto* (Valbuena Briones 2009: 156) ehk „alkoovist“ (Sang: 77; Talvet 2004: 431). Kõigis versioonides esinevad remargid on tõepoolest vajalikud, et kasutada ära kõiki lavalisi vahendeid näidendi esitamiseks ning tegelaste jutu paremaks mõistmiseks.

Näidendi „Elu on unenägu“ erinevate versioonide remarkides on kõikumisi rohkem. Rodríguez Cuadrose versioonis on kokku 17, Ynduráinil 22 ja Talvetil 16 sellist remarki. Kattuvad on nendest ühel korral *en el suelo* (Rodríguez Cuadros 2009; Ynduráin 1989: 93) ehk „põrandal“ (Talvet 1999: 90), kahel korral *entre/en sueños* (Rodríguez Cuadros 2009; Ynduráin 1989: 95) ehk „unes“ (Talvet 1999: 92–93) ning viiel korral *dentro* (Rodríguez Cuadros 2009; Ynduráin 1989: 31, 37–39) ehk „seest“ (Talvet 1999: 10, 17, 19). Ynduráinil esineb *dentro* veel seitsmel korral (31, 101–103, 129), Rodríguez Cuadrosel veel kaheksal korral ning Talvetil mitte kordagi rohkem. See-eest on Talvetil sarnaselt Ynduráiniga seitsmel korral *alto* (Ynduráin 1989: 78, 81, 93, 96, 108) ehk „väljast“ (Talvet 1999: 101, 104, 119, 132–134) ning kuigi tegemist ei ole otsetõlkega, sest *alto* võib tähistada ka muud, näiteks teist ruumi või kõrgemat kohta, ega asu need ka täpselt samades

kohtades mõlemas versioonis, on nii Ynduráin kui Talvet lähtunud näidendi sisust ning ära toonud remargi seal, kus on pidanud seda vajalikuks ning sealjuures on Talvet lähtunud peamisest ehk et hääled või tekstid tulevad väljast, mitte siseruumidest. Ühel korral on Talvet, sarnaselt Rodríguez Cuadrosega välja toonud ka *al paño* ehk „lava taga“ (Talvet 1999: 135).

Nagu juba mainitud, on kõige levinumad kolmandat liiki remargid need, mis viitavad tegelase või tegelaste liikumisele, kusjuures neid on kahte liiki – ühed, kus remark koosneb vaid verbist ning viitab ainult liikumisele, ning teised, kus remark võib koosneda küll ainult verbist või pikemast lausest või kirjeldusest, kuid viidates samas teatud rekvisiitide olemasolule tegevuse läbiviimiseks või tegevuse ajal kasutamiseks. Viimase variandi näiteks on „lugema“, mis viitab raamatu või muu trükise olemasolule, või näiteks lause „võtab küünla ja läheb alkoovi“ (Sang: 59), kuid nendest remarkidest täpsemalt järgmises alapunktis, rekvisiitide poole pealt.

Näidendi „Nähtamatu daam“ eri versioonides on erinev arv tegelaste liikumise remarke: hispaaniakeelses versioonis 40, Sanga tõlkes 54 ja Talveti versioonis 57. Erinevus hispaania- ja eestikeelsete versioonide vahel tuleneb taas Sanga eesmärgist olla selgemini arusaadav, sest mitmes kohas on Sang lisanud remargi kohta, kust ka tekstist tuleb tegelase liikumine välja ning Talvet on oma versioonis need lisad sisse jätanud, välja arvatud ühes kohas. Esimese vaatuse kolmanda pildi neljandas stseenis Sanga versioonis donja Ángela ja Isabel „peituvad“ (Sang: 23), mis on suhteliselt üldine viide erinevatele liikumistele, samas kui esitatavast tekstist tuleb välja, et tegelased lahkuvalt lavalt ühte konkreetset teed pidi (läbi kapi). Talvet on pidanud vajalikuks lihtsalt mainida, et tegelased „lahkuvad“ (2004: 360), kuna lahkumise suund tuleb niigi välja, mistõttu käib see tavapärase esimest liiki remarkide alla. Siiski on Talvet erinevalt hispaaniakeelsest versioonist ja Sanga versioonist lisanud „lahkuvad“ järele veel ühe remargi – „seavad kapi endisesse asendisse“ –, mis arusaamise seisukohast ei ole vajalik. Kui selle remargi lisas Talvet omast peast, siis ülejäänud kolm korda, mis eristavad Talveti versiooni Sanga omast, tulenevad hispaaniakeelse versiooni eeskujust. Nimelt nii „Cosme hoiab teda tagasi“ (Talvet 2004: 334), „lähenedes“ (*ibid.*: 422) kui „Isabel ja Cosme kolistavad kapis“ (*ibid.*: 425) on olemas ka hispaaniakeelses versioonis. Seega on Talvet pidanud vajalikuks need lisada, kuigi Sanga versioonis neid ei ole.

Kõik seda tüüpi remargid – nii hispaania- kui eestikeelsetes versioonides – tulenevad näidendi sisust, mistõttu keerlevad need tegelaste liikumise ümber ühest

tegevuskohast teise, võitlusstseenide ümber (mida on näidendis kaks), kirjade kirjutamise ja lugemise ümber, valguse ehk laterna või küünla kasutamise ümber, don Manueli ja donja Ángela omavahelise kohtumise ja selle korraldamise ümber ning Hispaania kuldajastule iseloomulike austusavalduste ümber (näiteks kummardamised austusavaldusteks ja naiste käte suudlemine).

Näidendi „Elu on unenägu“ versioonides on selliseid remarke Rodríguez Cuadrosel 28, Ynduránil 35 ning Talvetil taas kõige rohkem 37. Peamised remargid puudutavad näidendi süžeeist tulenevalt muusikat ja lahingu/rünnakusignaale, ahelate kõlistamist, peategelase Segismundo unes ja ilmsi liikumisi, võitlusstseene ja selle tagajärgi ning samuti Rosaura pildi ümber toimuvad tegevust. Taaskord lähtuvad remarkide arv ja nende üksikasjalisus tõlkija või toimetaja eelistustest.

Mitmeid eelmainitud remarke nii „Nähtamatu daami“ kui „Elu on unenägu“ juures vaadeldakse lähemalt järgmises alapunktis, sest mängu tulevad ka rekvisiidid.

Nagu mainitud juba punktis 2.1.2, oli Hispaania kuldajastu näidend tihedalt seotud muusikaga ning seda nii laulu kui tantsu kaudu, kuna tavapärane oli, et igale näidendile eelnes musitseerimine ning vaatuste vahepeal ei mängitud lihtsalt lühikesi vahepalu, vaid ka tantsiti ja lauldi.

Näidendi „Nähtamatu daam“ eri versioonides ei esine muusikale viitavaid remarke üheski versioonis, mis ilmselt tuleneb näidendi sisust, kus rõhk on teist liiki remarkidel.

Samas „Elu on unenägu“ eri versioonides on neid mitmeid. Esimese vaatuse viienda pildi algusremark viitab, et lisaks sellele, et tegevus toimub kuningapalees, „kostab muusikat“ (Rodríguez Cuadros 2009; Talvet 1999: 25). Remark on olemas kõigis kolmes versioonis, kuid Ynduráini versioonis on täpsustatud, et kostab militaarmuusika (1989: 43). Esimeses vaatuses esineb muusikale viitavaid remarke veel vaid Talveti versioonis, kus kuuenda pildi alguses „puhutakse pasunaid“ (1999: 29).

Teises vaatuses esineb viiteid muusikale vaid ühel juhul, kuid seda läbivalt kõigis versioonides. Kolmanda pildi alguses ilmuvad lavale „muusikud lauldes“ (Rodríguez Cuadros 2009; Ynduráin 1989: 66; Talvet 1999: 54).

Kolmas vaatus on muusikaliste remarkide kohapealt kõige rikkalikum. Kõigis versioonides on 8 sellist remarki. „Trummipõrinat“ kostab Ynduráini versioonis viiel korral: esimese, neljanda ja kaheteistkümnenda pildi lõpus, üheksanda pildi alguses ning üheteistkümnenda pildi keskel (1989: 101, 108, 116, 126–127). Rodríguez Cuadrose versioonis on samad remargid samades kohtades, välja arvatud kahel juhul. Talveti versioon kattub rohkem Rodríguez Cuadrose versiooniga. „Trummipõrin“ esineb kolmel

korral (kuigi Talvet on tõstnud esimese pildi lõpus asuva remargi teise pildi algusesse): neljanda pildi lõpus kostub Talvetil samuti „lahingusignaal“ (1999: 108) ning kaheteistkümnenda pildi lõpus olev trummipõrin puudub ja kostab vaid „lahingukära“ (*ibid.*: 134). Talveti kahel korral esinev „kostab rünnakusignaal“ (*ibid.*: 112, 137) ja ühel korral esinev „puhutakse pasunat“ (*ibid.*: 119) vastab samuti Rodríguez Cuadrose variandile (esimesel juhul kattub ka Ynduráini versiooniga).

Muusikat puudutavate remarkide olemasolu viitab ühelt poolt muusika tähtsusele Hispaania kuldajastu näidendites, eriti võttes arvesse kogu tollast teatripäeva, mitte ainult näidendi kolme vaatust, mistõttu on nende remarkide olemasolu ka eestikeelsetes versioonides oluline. Siiski on vaatluse all olevates näidendites liialt vähe taolisi remarke ning need, mis on, viitavad ka suhteliselt laialt levinud traditsioonile lahingustseenide ja kuningate olemasolu korral kasutada muusikainstrumentidena laval või lava taga trumme ja pasunaid, mistõttu järelduste tegemine on suhteliselt raskendatud. Samuti ei tule neist tekstidest kui kirjalikest allikatest välja, kuidas muusikat reaalselt inkorporeeriti etenduse lavastamisse ja ettekandmisse ning muud allikad on raskemini kättesaadavad. Siiski on huvitav märkida, et Eesti teatri- ja muusikamuuseumi arhiivides on näiteks Rakvere Teatri poolt lavastatud „Nähtamatu daami“ kontrolletenduse järgse arutelukoosoleku protokoll, kust ilmneb, et ühe küsimusena tõstati ka näidendi lõpus asuva laulu sobilikkus, kuid mis kokkuvõttes otsustati (vähemalt etenduse vastuvõtu akti järgi) sisse jätta ja sellisel kujul lavale lubada. (TMM 8975, T96: 1/29, lk. 7–9)

3.1.5.4 Neljandat liiki remargid

Neljandat liiki remargid viitavad esemete ja rekvisiitide kasutusele laval ning neid on Hispaania kuldajastu näidendites väga erinevaid, sõltuvalt näidendi sisust. Siiski, kuna Hispaania kuldajastu näidenditele oli tavaks ka teatud teemade kordus, mis tuleb välja ka siin analüüsitavates teostes, on rekvisiite, mis esineb sagedamini ja tihti peaaegu igas näidendis. Sellisteks esemeteks Hispaania kuldajastu näidendite puhul on relvad, kuna tihti käisid näidenditest läbi sõja- ja lahinguteema või auteema, mille oluliseks rekvisiidiks on mõõk, ning erinevad valgusallikad.

Hispaania kuldajastul oli üks olulisemaid eluolu korraldatavaid punkte auteema, mida väljendati mõõga kasutamisega kõikvõimalike tülide ja vaidluste puhul. Oli tavapärane, et meessoost aadlikud kandsid mõõka alati kaasas, et vajadusel enda ja oma perekonna au kaitsta, kusjuures mõõga väljatõmbamine tähendas automaatset võitluse asumist. Kuivõrd sarnane kultuurikontekst ja aukodeks ka eestikeelsetesse versioonidesse

on jõudnud, vaadeldakse sotsiokultuurilise konteksti all alapunktis 3.2.1.3, siinkohal aga analüüsitakse rekvisiitide, sealhulgas mõõga esinemist lähte- ja sihttekstides.

Näidendis „Nähtamatu daam“ on auteema üks olulisemaid, kuna mitmel korral on seatud donja Ángela käitumine kahtluse alla ning seega tuleb tema vendadel õe au eest välja astuda. Esimese vaatuse esimese pildi kolmandas stseenis toimub võitlus don Manueli ja don Luisi vahel, mistõttu nad „tõmbavad mõõgad välja“ (Sang: 5; Talvet 2004: 336) ning hiljem kolmanda pildi esimeses stseenis peale leppimist tuleb lavale teener „tupes mõõka kandikul kandes“ (Talvet 2004: 352), millega don Luis näitab austust don Manueli suhtes. Sang on sama edasi andnud, lihtsalt mainides, et „kordub mõõga motiiv, seekord kandikul“ (Sang: 17). Hispaaniakeelses versioonis on vastavalt *sacan las espadas* („tõmbavad mõõgad välja“) ja *un criado con un azafate cubierto y en él un aderezo de espada* („teener kaetud kandikuga ja sellel mõõk tupes“) (Valbuena Briones 2009: 56, 73).

Mõõk esineb veel ka teise vaatuse viienda pildi teises stseenis, kui don Manuel korraks „paljastab mõõga“ (Sang: 57; Talvet 2004: 405), mida hispaaniakeelses versioonis aga ei ole, ning kolmanda vaatuse neljandas pildis, kui esimeses stseenis paneb don Manuel „käte mõõgapidemele“ (Sang: 74; Talvet 2004: 427) ning viiendas stseenis „paljastab mõõga“ don Luis (Sang: 80; Talvet 2004: 435). Hispaaniakeelses versioonis on ära toodud neist kolmest variandist vaid viimane (Valbuena Briones 2009: 155).

Näidendis „Elu on unenägu“ on mitmeid vihjeid lahingule, mida võis näha juba „rännakusignaali“ rohkusest eelmises alapunktis, kuid lisaks sellele esineb ka teistele relvadele viitavaid remarke, sealhulgas mõõgale.

Esimese vaatuse kolmanda pildi keskel tuleb lavale Clotaldo, kellel on „püss käes“ (Talvet 1999: 17). Ka hispaaniakeelsetes variantides on Clotaldo relvastatud, kuigi Rodríguez Cuadrosel on Clotaldol käes *escopeta* ehk „püss“ ja Ynduráinil *pistola* ehk „püstol“ (Ynduráin 1989: 38).

Teise vaatuse kaheksandas pildis tahab hispaaniakeelsetes versioonides Segismundo välja tõmmata *daga* (Ynduráin 1989: 81), mis Talvet on tõlkinud pussiks (1999: 73), kuigi kolmanda vaatuse kümnendas pildis, kus relva omanikuks on seekord Rosaura, on Talvet *daga* tõlkinud pistodaks (*ibid.*: 121). Ilmselt on Talvet arvanud, et puss naise kätte väga hästi ei sobi ja seega selle asendanud pistodaga.

Lisaks esineb näidendis kahel korral rekvisiidina ka mõõk. Esimesel juhul teise vaatuse üheksandas pildis ning teisel juhul kolmanda vaatuse kümnendas pildis. Ainult Talveti versioonis esineb mõõk ka kolmandat korda – teise vaatuse kümnendas stseenis.

Peale konkreetsete relvade, mis remarkide järgi peaksid tulema lavale koos näitlejatega, on kasutatud rekvisiitidena ka ahelaid, mille abil näidatakse peategelast Segismundot vangistatuna. Kõigis versioonides asuvad need samadel kohtadel: esimese vaatuses esimeses pildis (kui on ahelaid kuulda, aga mitte veel näha), teises pildis ning teise vaatuses 17. pildis.

Olulised on vaatluse all olevates näidendites ka valgustuse kohta käivad remargid. Arvestades, et Hispaania kuldajastu näidendeid esitati alati päevavalges, siis valgusrekvisiitide (küünalde ja laternate) kaudu anti edasi õhtu- ja ööstseene.

Eriti rohkelt on taolisi remarke näidendis „Nähtamatu daam“. Esimene viide valgustusele puudutab don Manueli tuba – mitmel juhul, kui näidatakse don Manueli tuba ning esimene tegelane tuleb tuppa koos küünlaga, viidatakse, et tuba oli algselt pime. Seda võib täheldada nii esimeses kui teises vaatuses.

Sanga tõlkes on kolm erinevust hispaaniakeelsest variandist. Teises vaatuses donja Ángela ei tule don Manueli tuppa mitte küünla, vaid laternaga, mille asetab lihtsalt lauale. Teiseks erinevuseks on kolmanda vaatuses algus. Lisaks sellele, et Isabel jätab don Manueli pimedasse ootama, on Sang ka teise pildi alguses välja toonud, et põgenedes donja Ángela toast enda tuppa satub don Manuel läbi salaukse oma tuppa, kus tol hetkel on kottpime ning edasine tegevus laval toimubki pimedas (Sang: 65, 68). Kolmas ja viimane erinevus asub samuti kolmandas vaatuses – neljanda pildi esimeses stseenis, kui don Luis võtab küünla ja läheb uurima, kes salaukse juures kolistab (*ibid.*: 74).

Antud punktis on Talvet otsustanud Sanga versioon täpselt samaks jätta, mistõttu tema versioonis mingeid muutusi ei ole.

Näidendis „Elu on unenägu“ on kõigis versioonides valgustusele viitavaid remarke vaid üks – esimese vaatuses teises pildis ilmub lavale Segismundo, kes on ahelates ja kellel on „küünal käes“ (Talvet 1999: 11). Mõlemas hispaaniakeelses variandis on kasutatud sõna *luz* (Rodríguez Cuadros 2009; Ynduráin 1989: 32). Rohkem viiteid valgustusele näidendis ei ole, mis tuleneb ilmselt tõsiasjast, et enamuse ajast toimub tegevus kas väljas mägedes või kuningapalees, mille kohta võib eeldada, et need on hästi valgustatud.

Lisaks mainitud relvadele ja valgustusele, esineb mõlemas näidendis ka teisi rekvisiitide kohta käivaid remarke, mis tulenevad konkreetse näidendi süžest. „Nähtamatu daami“ puhul on nendeks don Manueli toa kirjeldusele viitavad remargid ning „Elu on unenägu“ puhul remark Rosaura pildi kohta.

Remarke don Manueli toa kohta on näidendis „Nähtamatu daam“ mitmeid. Hispaaniakeelse versiooni nii esimese kui kolmanda vaatuses remarkidest tuleb välja, et don

Manueli toas on kaks sissepääsu. Esiteks tänavalt tulev uks ning teiseks salauks kapi kujul, mille kohta kolmas vaatus ütleb lihtsalt uks (Valbuena Briones 2009: 164). Samas esimene vaatus kirjeldab täpsemalt, milline salasissepääs välja näeb. Tegemist on riiulitega seinakapiga, mis on täis klaasist nõusid ning mille kasutamiseks piisas uksehingede ära võtmisest. Lisaks on toas reisikohvrid ja padjad, mille teener Cosme esimeses vaatuses tuppä toob. (*ibid.*: 75) Esimeses vaatuses olevad remargid viitavad ka, et toas peab olema ilmselt laud või mõni muu alus, kus peal saab kirjutada ning kirjutusvahendid (*ibid.*: 81, 86). Näidendi teise vaatuse remarkides on aga konkreetselt välja öeldud, et toas asub laud, mille juures veel lisaks tool istumiseks ja laua taga kirjutamiseks (*ibid.*: 112, 125). Kolmanda vaatuse remargid uut informatsiooni selle toa sisustuse kohta ei anna, kuid nagu juba kolmandat tüüpi remarkidest oli näha, asub toas ka drapeering (*ibid.*: 116) ning et samast toast pääseb alkoovi (*ibid.*: 156).

Sanga tõlkes näeb don Manueli tuba välja peaaegu samasugune. Erinevusi on vaid üksikuid. Esiteks mainitakse kahte sissepääsu vaid esimese vaatuse remarkides. Teiseks on Sanga salasissepääsuks „liikuv kapp riiulitega, millel on kristallnõud“ ning toas on ka „soojenduspann sütega jne.“ (Sang: 17) Kolmandaks toob Cosme tuppä mitte reisikohvrid ja padjad, vaid „reisipakid ja sadula“ (*ibid.*: 18). Neljandaks ei ole Sanga versioonis lihtsalt tool, vaid „tugitool“ (*ibid.*: 54) ning viiendaks, lisaks laua mainimisele teise vaatuse remarkides on laud eraldi välja toodud (kahel korral) ka kolmanda vaatuse remarkides (*ibid.*: 74, 75). Ka Sangal on toas drapeering (*ibid.*: 47) ja pääs alkoovi (*ibid.*: 77).

Talveti versioon lähtub Sanga tõlkest, mistõttu ainus erinevus Sanga versiooniga puudutab tooli või tugitooli, nagu oli Sangal. Nimelt ei maini Talveti versioon mitte kordagi mitte ühtegi tooli, nii et selle asemel, et donja Ángela „istub tugitooli“, nagu oli Sangal (*ibid.*: 54), ei istu donja Ángela Talveti versioonis üldse, vaid lihtsalt „astub don Manueli poole“ (2004: 401).

Tuba puudutavad muutused hispaaniakeelse versiooni ja eestikeelsete versioonide vahel tulenevad ilmselt lihtsalt Sanga ettekujutusest ja võimalikest tolle aja võimalustest rekvisiitide osas või võisid tuleneda loomulikult ka Sanga kasutatud lähtetekstist, mis, nagu mainitud, on teadmata. Hispaaniakeelses versioonis esitatav toa kirjeldus ei ole kuigivõrd keeruline või tundmatu Eesti teatri jaoks, mistõttu muud põhjendust (näiteks vajadus teatud rekvisiidid eestindada) antud punkti puhul ei paista olevat.

Nagu mainitud, lähtuvalt teose sisust on üheks oluliseks rekvisiidiks näidendis „Elu on unenägu“ Rosaura pilt, mille ümber toimub tegevus teise vaatuse 14. ja 15. pildis. Igas

versioonis esineb remark aga erineva arvu kordi. Rodríguez Cuadrosel esineb remark vaid kahel korral: ühel korral mainides, et lavale tuleb Astolfo pildiga ning teisel korral, kui Rosaura üritab seda Astolfolt ära võtta. Talvet on lisaks veel eraldi remargina välja toonud, et 15. pildis Rosaura „võtab Astolfo käest pildi“ (1999: 88) ning Ynduraínil esineb remark ka neljandat korda, kuna 14. pildi lõpus nii Rosaura kui Astolfo üritavad pilti oma kätte saada (1989: 91).

Neljandat liiki remargid on seega lähte- ja sihttekstides küll suhteliselt sarnased, viidates, et nii Sang kui Talvet on pidanud vajalikuks remargid säilitada. Siiski kuna need on ka niivõrd spetsiifilised, siis märgatavat remarkide lisamist antud punktis eriti ei toimu. Valikud lähtuvad mõlemad tõlkijal pigem teoste sisust ja nende endi eelistustest kui mõnest muust valikust.

3.1.5.5 Viiendat liiki remargid

Viiendat liiki remargid märgivad ära, millist hääletooni peaksid tegelased kasutama või millist žesti tegema. Eraldi remarke žestide kohta esineb Hispaania kuldasjatu näidendites väga harva, kuna žestid ja liikumised tulenevad üldjuhul juba kolmandat liiki remarkidest, kus on ette antud konkreetne tegevus või liikumine ja millest on juba juttu olnud. Iseseisvalt esineb neid ääretult harva, nagu ka antud näidendite eri versioonides. Seega jäävad üle vaid hääletoonile viitavad remargid, mida samuti esineb harva. Nii polegi üllatav, et näidendi „Elu on unenägu“ versioonides ei esine seda liiki remarke mitte kordagi. Küll võib neid leida aga näidendi „Nähtamatu daam“ vaatluse all olevates versioonides, kuigi vaid eesti keeles. Hispaaniakeelses „Nähtamatu daam“ versioonis hääletooni kasutusele viitavaid remarke ei ole, mis tähendab, et Sang ja Talvet on need ise lihtsalt oma versioonidesse lisanud selguse pärast või muul põhjusel.

Sanga versiooni teise vaatus viienda pildi teises stseenis leiavad don Manuel ja tema teener Cosme oma korterist eest donja Ángela, kes istub laua taga ja uurib don Manueli pabereid. Olles üllatunud, kuid samas ilmselt mitte tahtes donja Ángelat ära ehmatada, vestlevad don Manuel ja Cosme omavahel sosinal. Täpsemalt kasutab Sang remarki „tasa“ kolmel korral: kahel korral viitab see don Manueli ja ühel juhul Cosme poolt kasutatavale hääletoonile. Talvet on oma toimetatud versioonis remargid samal kujul samadesse kohtadesse sisse jätnud.

Lisaks kasutab sama remarki „tasa“ Sang ka kolmanda vaatus esimese pildi teises stseenis, kus omavahel sositavad donja Ángela ja donja Beatriz. Siinkohal esineb hääletoonile viitav remark koos kuuendat liiki remargiga, kuna Sang fikseerib ära, kes

kellele tasa midagi ütleb. Remark esineb kahel korral: ühel juhul ütleb donja Ángela „tasa Beatrizile“ ning teisel juhul ütleb donja Beatriz „tasa Angelale“ (Sang: 61) Ka siin on Talvet remargid oma versiooni sisse jätnud, kuigi hispaania keeles hääletoonile ei viidata. Hispaaniakeelne versioon viitab siinkohal sulgude abil hoopiski, et tekst ei ole mõeldud kolmandale stseenis osalevale tegelasele (don Manuelile), vaid ainult publikule.

Erinevalt Sanga ja hispaaniakeelsest versioonist esineb Talvetil veel üks remark viitega hääletoonile. Nimelt teise vaatuse esimese pildi neljandas stseenis palub donja Beatriz „tasa donja Ángelalt“, et viimane ei laseks don Luisil endale järgneda.

Nimetatud remarkide lisamine on seega alugse saanud ilmselt Sanga tahtest (või tema poolt aluseks olnud versioonist), mida Talvet on otsustanud säilitada. Sang on sellist versiooni rakendanud ilmselt selguse huvides, kuna ka tekstist tuleb välja, et vaevalt olid need kohad tekstis kõva häälega kõigile tegelastele kuulmiseks mõeldud.

3.1.5.6 Kuuendat liiki remargid

Kuuendat liiki remargid, mis näitavad, kellele suunab tegelane oma teksti, juhul kui see ei ole suunatud iseendale või publikule (esimest liiki remargid), leidub Hispaania kuldajastu näidendites suhteliselt vähe võrreldes remarkide üldarvuga, kuid samas on nende vaatlemine antud magistritöös põhjendatud eestikeelsetes versioonides leiduvate remarkide suhteliselt suure arvu tõttu, eriti näidendis „Nähtamatu daam“.

Näidendi „Nähtamatu daam“ hispaaniakeelses versioonis esineb kuuendat liiki remarki vaid kuuel korral, samas kui Sangal esineb neid 29 korral ja Talvetil 28 korral. Nagu eelmises alapunktis juba käsitletud, esines Sangal kuuendat liiki remarke kahel korral koos viiendat liiki remargiga ning Talvetil esines sama olukord kolmel korral. Ühel korral esineb Sangal kuuendat liiki remark koos neljandat liiki remargiga, mida Talvet oma versiooni sisse jätnud aga ei ole. Nimelt kolmanda vaatuse teise pildi kolmandas stseenis on koht, kus Isabel ütleb „pimedas Cosmele“ (Sang: 68), viidates ühelt poolt siis seega teksti adressaadile, teiselt poolt aga stseeni rekvisiitidele.

Ainus põhjendus, miks eesti keeles on nii palju rohkem seda liiki remarke, tuleneb taas tõlkija ja/või toimetaja eelistustest teha tekst lugejale arusaadavamaks, eriti stseenides, kus laval on rohkem kui kaks tegelast ning tekst on eelistatavalt mõeldud vaid ühele konkreetsele tegelasele. Üldjuhul on Talvet otsustanud toimetajana austada Sanga valikut lisada remarke, ilmselt just seetõttu, et remargid on mõeldud lugejale, lavastajale ja näitlejatele, mitte teatrisaalis publikule ning seetõttu võib lavastaja otsustada need hiljem etendusest välja jätta.

Kokkuvõtvalt on remarke eestikeelsetes versioonides rohkem kui hispaaniakeelsetes variantides, kuigi ka viimased pole üks-ühele sarnased. Siiski viitab eestikeelsete remarkide arvukus, et hispaaniakeelseid pole mitte ainult arvesse võetud ja tõlgetesse üle toodud, vaid neid on tõlkijate-toimetajate poolt juurde lisatud, mis omakorda peaks näitama eestikeelsete tekstide paremat loetavust ja mängitavust. Vähemalt arvestades remarkide eesmärke, peaks just selline olema loodetud tulemus. Pärast remarkide analüüsi seda siiski väita ei saa. Kui „Nähtamatu daami“ puhul võib see veel paika pidada, tulenedes sihtteksti suunatusest teatrile (ja teadaolevalt ainult teatrile), siis „Elu on unenägu“ puhul antud väide täielikult ei kehti. Esineb küll lahendusi, kus Talveti eesmärk on ilmselt olnud tegevuse selgus, kuid pigem on need olnud kordused, kui lisad, millele viitab kas või juba tõsiasi, et Yndaráini versioonis esineb rohkem remarke kui Talveti tõlkes. Kui veel siia liita ka eelnevad punktid, siis nähtub eriti selgelt Talveti suund järgida lähteteksti võimalikult sarnaselt. Lõplike järelduste tegemiseks on vajalik enne aga analüüsida ekstralingvistilisi elemente, kõigepealt sotsiokultuurilist konteksti ja seejärel värssi, arvestades Hispaania kuldajastu näidendite eripära.

3.2 Ekstralingvistilised elemendid

3.2.1 Sotsiokultuuriline kontekst

Vaatluse all olevate näidendite ja nende versioonide lähtekultuuriks on Hispaania kuldajastu ja sihtkultuuriks Eesti, kusjuures Sanga ja Talveti ajal oli tegemist hoopis erineva poliitilise ja kultuurilise situatsiooniga, mis mõjutas loomulikult ka tõlkimist. Hispaania kuldajastut sai vaadeldud 2. peatükis, seega on käesolevas punktis vaatluse all just sihtkultuur ja olukord Eestis tõlgete tegemise ajal ning kuidas erinevad kultuurilised ja poliitilised aspektid mõjutasid tõlkimist ja tõlkestrateegiate valikut.

3.2.1.1 Poliitiline olukord

Sanga tõlgitud näidendi „Nähtamatu daam“ lavastamine jäi Eesti teatriajaloo kõige kriitilisemasse aega – 1952. aastasse, mil poliitilise võimu sekkumine teatriasjadesse oli suurim Eesti ajaloo jooksul. Talveti tõlgitud „Elu on unenägu“ lavastamine toimus 2000. aastal, aasta pärast teose avaldamist trükisõnas ning kui taasiseseisvunud Eesti oli oma esimesed ristsed juba kätte saanud. Seega saab rääkida suhteliselt stabiilsest ajast Eesti teatrites.

Nõukogude aega ja selle ajastu kirjandust on jagatud mitmeteks eri etappideks, näiteks Ellen Dovgan järgib oma magistritöös nõukogude kultuuriaja jagunemist kolmeks – stalinismietapiks, sulaperioodiks ja stagna-ajaks (2005: 48). Eesti teatriloo puhul räägitakse üldiselt selle jagunemisest erinevateks ajaloolisteks etappideks: teatrisünd 19. sajandil, kutselise teatri esimene kümnend, 1920ndad kui Eesti teatritraditsiooni loomisaeg, 1930ndad ja 1940ndad, mis keskendus meelelahutuslikule aspektile ja komöödiatele, 1950ndad, 1960ndad jne. (Märka 2006: 36–38)

Samas toovad Eesti teatriloo puhul enamik teoreetikuid aastad 1944–1953 muust nõukogude ajast eraldi välja. Näiteks Liis Hion oma artiklis (2002: 25) või Reet Neimar, esindades ajakirja Teater.Muusika.Kino toimetuse seisukohta (1994: 17), kirjeldavad seda kui dramaatilist (absurdset) kriisiaega, kuna need märgivad Eesti teatriloo raskemaid aastaid, tingituna poliitilisest situatsioonist.

1950ndate algul võimutses Eestis nõukogude võim. Eesti NSV teatripoliitika oli allutatud ENSV Kunstide Valitsuse (loodud 15. novembril 1940. aastal) korraldustele, millel oli eraldi teatrite ja muusikaasutuste osakond (Voitka 2007: 6), mis tegeles Eesti teatrite kõigi aspektidega, alates repertuaarist ja lõpetades rahaasjadega. ENSV Kunstide Valitsus ei teinud aga iseseisvat poliitikat, vaid allus kommunistlikule parteile ja Moskva keskvõimule. (Elango 1994: 49) Oluliseks sündmuseks oli 1948. aasta märtsis vastuvõetud Moskvast tulnud otsus, et kõik teatrid tuleb üle viia isemajandamisele. See tõi kaasa ressursside järsu vähendamise, mistõttu niigi rasketes oludes pärast sõda ja uute repressioonide ja küüditamiste kartuses muutus olukord veelgi hullemaks. Sealjuures vähenes jagatud raha, mis suunati loomulikult kõigepealt teatrihoonete ülesehitamiseks, kuna mitmed hooned olid sõja käigus täielikult hävinenud, näiteks „Estonia“. (Hion 2002: 25–26) Loomulikult ei olnud hävinenud mitte ainult hooned, vaid ka kõik muu teatrietenduste lavastamiseks vajalik, näiteks dekoratsioonid, mis tuli uuesti leiutada ja luua. Samuti olid paljud teatri- ja kultuuriinimesed kas põgenenud, vangis või vangilaagrites (Voitka 2007: 6) ning tulevik töötas sarnase olukorra jätkumist, mitte paranemist. Ainus suurem saavutus nendel aastatel oli asjaolu, et esialgu ei suletud mitte ühtki teatrit, vaid kõik suudeti säilitada (Elango 1994: 50).

1945. aastal koostas Kunstide Valitsus teatritele viisaastaku plaani (käsk tuli loomulikult Moskvast keskvõimu poolt), mis sisaldas kõike, alates nii etenduste, sealhulgas uuslavastuste, kui ka külastajate arvu eesmärkide fikseerimisest. Loomulikult oli ka iga aasta kohta eraldi plaan, kuid kokkuvõttes olid plaanid suhteliselt täitmatud, eriti mis puudutas kitsastes ja rasketes ühiskondlikes oludes külastajate arvu täitmist. (Hion

2002: 28) Plaani täitmise tegi võimatuks ka teatrite iseseisvuse täielik puudumine, kuna teatrid ei tohtinud praktiliselt mitte midagi ise otsustada, vaid pidid kõigele saama Kunstide Valitsuse heakskiidu. Kogu olukorra põhiprobleem algas riiklikust nõukogude poliitikast (*ibid.*: 32), mis allus ettekujutusele, et läbi teatri tuleb kasvatada nõukogude inimest õiges kommunistlikus võtmes (Voitka 2007: 5) ning seda teostati läbi range tsensuuri. Mitmed senised teatrijuhid ja -lavastajad tagandati ametikohtadelt ning asendati teistega, kelle kaudu üritati saavutada täielikku kontrolli teatrite ja sealsete inimeste üle.

Majanduslikus mõttes läks olukord 1950. aastal veel halvemaks, kuna riik vähendas veelgi omapoolset rahalist toetust, nii et juba eelmise aasta miinus kandus 1950. aastasse, kui kahjum veelgi suurenes. Lõpuks tuli keskvõimu poolt siiski otsus võlgnevused likvideerida. Olukorra tegi ka hullemaks 1950. aastal toimunud Eestimaa Kommunistliku Partei Keskkomitee VIII pleenum, mille tagajärjel sai kultuuriinimeste tagakiusamine uue mõõtme ning teatrites algas koondamiste laine. (Voitka 2007: 8) Kuid samas võis täheldada mõningast publiku arvu tõusu, kuna teatrid otsisid vaatamata raskele ajale ja tugevale kontrollile võimalusi pakkuda külastajatele vähegi vaadatavaid lavastusi. Ebastabiilne õhkkond, eriti majanduslikus mõttes, aga jätkus. (Hion 2002: 32–33)

Peale 1953. aastat tsensuur natuke lõdvenes, samuti paranes riigilt saadava toetuse suurus ja vastavus olukorrale. Üha enam hakkas riik kinni maksma teatrite kahjumeid, mis samas aina vähenesid, kuna üha rohkem võisid teatrid teatava määranii ise otsustada oma repertuaari üle. (*ibid.*: 36)

August Sanga „Nähtamatu daami“ tõlkimine jäi seega ääretult raskesse poliitilisse olukorda, mis mõjutas kogu Eesti kultuurilugu.

Jüri Talveti „Elu on unenägu“ tõlkimise ajal ehk 20. sajandi lõpus oli olukord hoopis erinev, eriti poliitilisest aspektist vaadatuna. Eestist oli taas saanud iseseisev riik, mis otsustas ise oma tegemiste ja toimetamiste üle ning enam ei tulnud alandlikult täita lihtsalt Moskvast tulevaid käske. Samas, mis puudutab teatrite olukorda, siis iseseisvunud Eestis oli kutseliste teatrite struktuur ja ülesehitus suhteliselt sama, mis nõukogude ajal ning suurim erinevus avaldus tsensuuri kadumises. Samaks jäi ka näiteks teatrite finantseerimine, see tähendab sõltuvaks keskvõimust ning kui võrrelda riikliku toetuse suurust teatritele 1960ndatel ja 1990ndatel, siis tegelikult riiklik toetus suurenes lausa märgatavalt (40%-lt 75%-le) ning isemajandamise vajadus vähenes (vähemalt numbrite järgi). (Kalju 1999) See viitaks otsekui olukorrale, kus riigi sekkumine teatriasjadesse oleks suurem kui nõukogude ajal. Tegelikult on teatrite näol tegemist institutsiooniga, mis oma olemuselt on peale iseseisvumist suhteliselt vähe muutunud ja mille juured ei peitu

mitte nõukogude ajas vaid Eesti esimese iseseisvuse perioodis. Vaatamata institutsiooni teatud järjepidevusele, oli Talvetil Calderóni tõlkimine vaba poliitilistest pingetest, mis August Sanga ajal määras aga kogu elu. Eriti on see nähtav teatrite repertuaaris ehk valikus, kuidas Sang või Talvet üldse Calderóni tõlkimiseni jõudsid.

Sanga ja Talveti aegsele poliitilisele olukorrale nende tõlgetes viiteid ei ole. Näiteks Sanga tõlkes ei mainita kordagi ei nõukogude liitu, tolleaegset korda ega seltsimehi-parteilasi, vaid vastupidi kõik viited viitavad lähtekultuurile. „Nägematus daamis“ vihjab tegevus Hispaaniale (nagu sai vaadatud eelmises alapeatükis, fikseeris Sang remargiga, et tegevus toimub Madridis). Sama võib näha ka Talveti tõlke puhul, kuid kõigest sellest juba edaspidi. Kõigepealt vaadeldakse, kuidas Sang ja Talvet said või tohtisid üldse Hispaania kuldajastu näidendeid tõlkida.

3.2.1.2 Repertuaar

Johannes Semper on öelnud juba 1947. aastal, et „... nõukogude kirjanik ei peaks mitte seda kirjutama, mis talle kõige enam meeldib, vaid seda, mida kõige enam tarvis on“ (1947: 7) ning see kehtis ka järgmistel nõukogude aastatel ning nagu mainib Dovgan (2005: 51) oma magistritöös, valitses täpselt sama põhimõtte tõlkekirjandusegi puhul. Eesmärk oli kogu aeg üks, seega kogu kirjandusmaastik, sealhulgas tõlkekirjandus, muutus ääretult ühetaoliseks. Selleks eesmärgiks oli nõukogude ideoloogia propageerimine ning eesmärgi 100% täitmiseks rakendati tsensuuri. Andrus Kivirähu sõnul (1994: 19) tõi kehtiv nõukogude teatripoliitika kaasa olukorra, kus „valdav osa lavastatavatest näidenditest kujutas endast sekundaarset (ja see on öeldud veel heast südamest!) kirjandust, mis ei hiilanud mitte kunstilise, vaid ideoloogilise küpsusega“. Õnneks ei olnud tsensuuri kohaldamine kultuurielus alati sarnane, näiteks teatri puhul saabki rääkida, et kõige hullem aeg oli kuni 1953. aastani, kui olukord hakkas natuke paremuse poole muutuma, sest loodi Eesti NSV Kultuuriministeerium (ENSV Kunstide Valitsusest sai ENSV Kultuuriministeeriumi Kunstide Peavalitsus) ning sama aastakümne keskelt vähenes juba ka lauspropaganda osalus lavastustes (Voitka 2007: 11). Sanga tõlgitud teose ettekandmist need muutused aga ei puudutanud. Sanga tõlketöö jäi lauspropaganda ja ideoloogilise surve aega, kui repertuaari valik oli keskvõimu poolt peale surutud (Elango 1994: 64).

Tõlgete osatähtsus on olnud erinevatel aegadel erinev. 1940–1965 anti Eestis välja 20 695 teost, millest tõlked moodustasid umbes 40%, millest omakorda vene keelest oli tõlkeid umbes 80%. (Liivaku, Meriste 1975: 23) Esimestel sõjajärgsetel aastatel kurdeti, et eesti tõlkekirjandus oli liialt vaene vene ja teiste nõukogude rahvaste kirjanduse osas,

mistõttu sai sellest kiiresti pearõhk ja eesmärk. Väidetavalt jõuti suuremad lüngad 1950ndate aastate keskpaigaks ära täita (Samma 1962: 386). Hispaania kirjandusest oli nende tõlgete hulgas vaid umbes 10 teost (Talvet 1991: 480), kusjuures mitte kõik neist ei olnud otsetõlked hispaania keelest, vaid mitmed olid tehtud teise keele, enamasti vene keele vahendusel.

Üldjuhul on tõlgete osatähtsus eri aegadel erinenud. Näiteks 1960ndate teisest poolest hakkas tõlgete osatähtsus väljaantavate teoste hulgas vähenema, kuid peale taasiseseisvumist see arv taas suurenes. Samuti on muutunud ajast aega tõlgete kvaliteet. Kui kohe peale sõda oli tõlkjaid vähe isegi näiteks vene-eesti keelesuunal, siis pole ka imestada, et üldisest rahuldavast tõlkekvaliteedist räägitakse alles 1960ndatest alates. (Liivaku, Meriste 1975: 23–24) Samal ajal ei saa rääkida aga hispaaniakeelsete teoste tõlkimise vähesusest vene keelde, kuna tõlketeoste arv oli kordades suurem, sealhulgas tõlgiti vene keelde ka Hispaania kuldajastu dramaturge (nii Calderóni kui Lope de Vegat). Sellest võib aga järeldada, et peamiseks põhjuseks, miks eesti keelde rohkem tõlkeid ei tehtud, ei olnud mitte niivõrd ideoloogilised piirangud nõukogude ajal, vaid just tõlkijate puudus, nagu väidab ka Talvet 1991. aastal (1991: 480). Seega võiks arvata, et piisas vaid hea tõlkija olemasolust ning Calderóni võis vabalt 1950ndate aastate algul eesti keelde tõlkida ja laval esitada, kuid paraku nii lihtne see ei olnud.

Repertuaari valiku teatrites määras Moskva oma ettekirjutustega ja ENSV Kunstide Valitsus kohalike reeglitega. Eksisteerisid nimekirjad, mida tohtis ja mida ei tohtinud esitada (Voitka 2007: 33) ehk mida tohtis ja mida ei tohtinud tõlkida, kusjuures need nimekirjad muutusid ajas. See, mis ühel päeval oli lubatud, ei pruukinud järgmisel hetkel enam kõige parem valik olla või oli hoopiski keelatud. (Kivirähk 1994: 21) Eelistatud olid siiski nõukogude rahvaste (eriti kaasaajateemalised) näidendid, mis kajastaks nõukogude inimesele lähedasi probleeme ja teemasid. Positiivsete näidetena nimetati Fr. Kreutzwaldi, C. R. Jakobsoni, L. Koidulati, M. Vesket, E. Bornhöhet, E. Vildet nende loominguga „demokraatlike joonte“ tõttu, mida sai ära kasutada uue nõukogude kultuuri loomiseks. (Kruusberg 1950: 879) Eeskujudeks tuli kasutada eelkõige töötavaid inimesi, nõukogude võimu ja ühiskonna alustalasid. Eesti publikut sellised näidendid aga väga ei huvitanud, nii et külastajate arvu täitmiseks üritasid teatrid mängida klassikalisi etendusi, millest publik eelistas omakorda komöödiaid. Selliste näidendite arv repertuaaris oli fikseeritud samuti riigi poolt ning niisama suurendada ei tohtinud ega saanudki. Selleks, et kontrolli tagada, käis iga tekst ja iga lavastus enne lavale jõudmist läbi karmi kontrolli, sealhulgas tuli ette mängida kontrollitendus. (Voitka 2007: 8–9) Üldjuhul kontrollitenduste järel keelustati

vaid väheseid lavastusi, kuna eelkontroll tekstide näol (kui valiti tekst ja kinnitati teatri repertuaar) oli juba niivõrd karm. (Kubo 1993: 23)

Klassikalised näidendid läbisid kontrolli ja said loa lavastamiseks, kui neis ei olnud midagi ebasoovitavat ning nende kaudu sai näidata klassitsistlikku korra halbu külgi ja hukatuslikku mõju ühiskonnale. Lisaks pidi neis olema miskit väärtuslikku eelnevatest ühiskondadest, mida nõukogulik võim ja ühiskond saaks rakendada omaenda ühiskonna ja kultuuri paremaks muutmisel. Seetõttu hinnati näiteks Shakespeare'i kui realistlikku draamameistrit ja see seletab ka tema näidendite korduva esituse nõukogude ajal. (Kask 1958: 70–71) Kuid siiski tuli klassikalisi näidendeid äärmise ettevaatlikkusega valida ja lavastamiseks esitleda, kuna niisama klassikalised, eriti kergemad (ja eriti tõlke-) näidendid ei olnud lubatud, kuna eesmärgiks oli nõukogude inimese kasvatamine läbi etenduse ning ideaalse nõukogude inimese kujutamine. (Voitka 2007: 37) Seetõttu kritiseeriti näiteks 1947. aastal Shakespeare'i „Suveöö unenäo“ lavastamist, kuna selles näidendis ei nähtud piisaval määral kasvatuslikke aspekte, et lubada lavastuse ette kandmist. (Elango 1994: 49)

Tõsiasi, et 2. veebruaril 1952. aastal etendati Rakvere Teatris Calderóni „Nähtamatu daam“ (Kask 1987: 553), tähendabki seega, et nimetatud näidend sobis keskvõimule ehk et nõukogude võim leidis selles miskit positiivset ja sobilikku, sest vastasel juhul ei oleks Sang ilmselt selle tõlkimist ette võtnud ja kohe kindlasti ei oleks seda etendatud Rakveres. Nagu kirjutab ka Ain Kaalep (1999: 2608), märgati 1950ndatel, et rahvas vaataks parema meelega häid klassikalisi komöödiaid kui propagandaetendusi, nii et päris mitmed Hispaania kuldajastu mantli- ja mõõgakomöödiad jõudsid Eesti teatrilavadele.

Põhjusti, miks seda lubati, saab tänases päevas vaid oletada, kuid üheks oluliseks teguriks oli ilmselt tõlkimine vene keelest. Nagu mainitud juba punktis 2.2.2, ei osanud Sang hispaania keelt ning tõlge on ilmselt tehtud vene keele kaudu, mis on seda usutavam, et Hispaania kuldajastu dramaturgide tõlkimine vene keelde oli suhteliselt tavapärane. Samuti aitas ilmselt näidendile heakskiidu saamisele kaasa ka lõplik tõlkevariant, mis vastas kehtivale olukorrale. Viimast näitab juba tõlke pikkus (värsiridade arv), mis tunduvalt erineb hispaaniakeelsest originaalist, nagu juba ilmnes punktis 3.1.3. Tõenäoliselt tänu rangele tsensuurile ning vene kultuuri ja keele tähtsuse rõhutamisele toleaeegses ühiskonnas (eriti just esimestel sõjajärgsetel aastatel) ei vaadatud teise keele kaudu tõlkimist kui halba nähtust, vaid see oli täiesti aktsepteeritud variant, kuigi juba 1950ndate aastate keskelt hakkas valdavaks saama põhimõte, et tõlkida tuleks siiski originaalist. (Samma 1962: 388) Vaatamata teise keele kaudu tõlkimise aktsepteerimisele,

oli omaette probleemiks August Sanga enda isik. 1949. ja 1950. aastatel peeti oluliseks eesti kirjanduse ümberhindamist, eriti mis puudutab suhteliselt kaasaegset (näiteks maailmasõdade vahelist) kirjandust, sest „just sellest perioodist pärinevad teosed on hulgaliselt käibel ja võivad sageli lugejat desorienteerida“. (Alle 1949: 127) Kirjanduse ümberhindamine puudutas kõiki žanre. Eriti ründavad olid Max Laosson ja Magnus Mälk oma artiklite ja sõnavõttudega ning viimase musta nimekirja sattus ka August Sang (Mälk 1950: 532), kes pidi omaloominguga tegelemise, vähemalt avalikkusse silmis, kuni 1960ndateni kõrvale jätma. Seega ei olnud Sang võimude silmis just parimas kirjas (ta visati lausa Kirjanike Liidust välja), samas oli ta aga saanud häid arvustusi luuletõlkijana, eriti just Nekrassovi luuletuste tõlkimisega (Sammo 1962: 387), mis tema olukorda siiski parandasid ja lubasid tõlkijana leivateenimist jätkata.

Talveti tõlgitud „Elu on unenägu“ tuli Draamateatris ettekandmisele 9. detsembril 2000. aastal. (Eesti Teatriliit 2001: 241) Talveti aja repertuaarivalik oli Sanga omast hoopis erinev, sarnanedes esimese iseseisvuse esimese kümnendiga, mistõttu antud juhul on nii esimese iseseisvumise kui taasiseseisvumise esimese 10 aasta võrdlemine põhjendatud. Seda tehakse palju ka mitte repertuaari puudutavate aspektide puhul, kuid Jaak Rähesoo sõnul peakski võrdlus piirduma vaid repertuaariga nende kahe ajastu vahel, kuna taasiseseisvunud Eesti jätkas siiski juba väljakujunenud teatrisüsteemi ja -traditsiooniga, samal ajal kui esimese iseseisvumise algul kõike alles loodi. (2002: 77–78) Samas repertuaari koha pealt on võrdlus õigustatud, kuna omarepertuaar ei olnud veel saanud kuigi tugevaks areneda ning seetõttu on tõlketestel suur osatähtsus üldises teatripildis. Kui esimese iseseisvuse ajal oli tõlketestade kasutamise eesmärgiks oma teatri ja repertuaari kujundamine, siis taasiseseisvumise järel on ilmselt selle tähtsus väiksem, kuigi mitte olematu.

Suurimaks vaheks August Sanga ja Jüri Talveti ajastu teatrirepertuaaris on siiski vaba tahte olemasolu või puudumine ning valitsevad poliitilised-ühiskondlikud piirangud. Jüri Talvet sai vabalt valida teose, mida tõlkida, kuigi teda võis tagant sundida asjaolu, et Calderóni „Elu on unenägu“ peetakse üheks tähtsaimaks (kui mitte kõige tähtsamaks) Hispaania kuldajastu draamateoseks ning 20. sajandi lõpus ei olnud see endiselt meie lugejatele eesti keelsena saadaval. Samuti oli oma valikutes vaba näidendi „Elu on unenägu“ lavastanud Ingo Normet, kes pealegi on ise öelnud, et draamateksti valik ja otsustamine, kas see tuua lavale või mitte, toimub mingi tunde tulemusel ning et teda on „alati kõige rohkem köitnud näidendid, milles peitub mingisugune saladus“ (2001: 204), mis seletaks „Elu on unenägu“ valikut. Kuigi taasiseseisvumise esimese kümnendi teatri

repertuaari kohta saab teha üldistusi, näiteks, et suurimad võidud Eesti teatrites on sel ajajärgul olnud klassikateoste lavastamine või et suurt huvi on üles näidatud Angloameerika näidendite ja absurddraama suhtes (Rähesoo 2000: 13), ei otsusta kaasaja Eesti ühiskonnas siiski enam riik, kes mida lavastama peab ehk milliste draamateoste tõlkeid läheb vaja, vaid see on iga tõlkija ja lavastaja vaba otsus. Siiski aitab otsusele ilmselt kaasa ühiskonnas tol hetkel levinud trendid.

1990ndatel aastatel oli klassikaliste näidendite lavastamise osakaal kõigist lavastustest Eesti teatrites umbes 25–30%, kusjuures Luule Epneri analüüsi kohaselt (2002: 117) oli see samal tasemel püsinud juba 1960ndatest alates. Enim levinud klassikud Eesti teatrites 1960ndatest kuni 1990ndateni olid läänest Shakespeare, Ibsen, Tšehhov ja 1980ndatest alates ka Brecht ning Eestist Tammsaare ja Luts. Nagu mainitud jätkus 1990ndatel klassikute lavastamise trend, kuid juba loetletud nimedele lisandusid ka teised autorid, kes varasematel aastatel ei olnud lubatud või soovituslikud. Nii nägigi 1990ndate Eesti teater oma lavalaudadel selliseid autoreid nagu Calderón, Vitrac, Giraudoux või Claudel, kusjuures klassikute lavastamise protsent märgatavalt ei tõusnud. (*ibid.*) Seega on 1990ndatel ja 2000. aastal, kui lavastati „Elu on unenägu“, klassika lavastamine suhteliselt tavapärane tegevus, mis ei lähtunud riiklikest piirangutest, vaid pigem teatritegelaste endi vabast valikust.

Vaadeldes erinevaid ajastuid ja neil aegadel valitsevaid poliitilisi olukordi on selge, et Sanga puhul oli suur saavutus üldse Calderóni tõlkida (või õigemini selle näidendi lavastamise lubamine), kusjuures tuli olla ääretult ettevaatlik, kuidas tõlkida ja mis mulje tekstist jääb, Talvet sai aga oma südametunnistuse järgi ise valida kas tõlkida Calderóni ja kuidas seda teha.

3.2.1.3 Sotsiokultuuriline kontekst tõlgetes

Järgnevalt vaadeldakse konkreetseid näiteid sotsiokultuurilise konteksti kohta läbi isikunimede, kohanimede ning sinatamise ja teietamise.

Isikunimed

Näidendis „Nähtamatu daam“ tegelaste isikunimede esitamisel erinevusi eri versioonide vahel ei ole. Väikesed erinevused esinevad tegelaste tiitlite puhul, mida sai mainitud juba ka punktis 3.1.4. Nimelt on Sang kasutanud läbivalt läbi teose sõna „dona“, Talvetil on tema versioonis aga „donja“. Lisaks on Sang remarkides Ángela ja Beatrizi

puhul „dona“ eest ära jätnud, kuigi meessoost tegelaste puhul, näiteks don Manueli puhul, on „don“ alati isikunime ees alles.

Näidendi „Nähtamatu daam“ hispaaniakeelses versioonis esineb lisaks tegelastele mitmeid isikunimesid (vt. Lisa 6). Kokku mainitakse 13 erinevat isikunime, millest üks esineb kahel korral. Nii Sanga kui Talveti versioonis on peaaegu kõik isikunimed välja jäetud. Alles on vaid üks – don Quijote, ning erinevalt hispaaniakeelsest versioonist on lisatud Kolumbus, mis esineb mõlemas eestikeelses variandis lausa kahel korral. Hispaaniakeelses variandis ei ole kordagi Kolumbust mainitud.

Kõik 13 isikunime viitavad Hispaania kuldajastule ning ilmselt olid tuttavad toleaegele teatri külastajale. Teose alguses mainitud *Píramo*, *Tisbe*, *Tarquino*, *Lucrecia*, *Hero* ja *Abindarráez* on kõik tol ajal tuntud näidendite või romaanide peategelased. *Mira de Amescua* oli Hispaania kuldajastu aegne näitekirjanik ning *Amarilis* tuntud näitleja. Ka *don Quijote*, *Amadís* ja *Belianís* on 16. sajandi romaanide tuntud kangelased. Eeldatavasti mõistsid toleaeagsed teatrikülastajad selgitusteta, kellega tegu, samas kui näiteks vaatluse all olev (tänapäevane) hispaaniakeelne versioon on pidanud vajalikuks mainitud nimed kõik joonealuste märkustena lahti seletada. Seega kui juba hispaanlastelt endilt ei eeldata, et nad teaksid neid nimesid ja oskaksid õigesti seostada, on mõistetav, miks ka Sang ja tema järel Talvet on otsustanud need välja jätta. Don Quijote on ainukesena sisse jäetud ilmselt just seetõttu, et see on neist nimedest ainus, mis eestlastele tuttav ja aitab nii teost asetada Hispaania konteksti, mis oli ilmselt nii Sanga kui Talveti eesmärgid, arvestades näiteks et Sang ju asetab tegevuse konkreetselt Madridi. Lisaks don Quijotele on tegelikult sisse jäetud ka *Lucifer*, kuigi mitte nimeliselt. Nimelt ühel juhul on eesti keeles kasutatud sõna „põrgu“ ning teisel juhul on jutt „kuradi“ kartmisest. Ka hispaaniakeelses versioonis on Luciferi puhul tegelikult oluline sisu, mitte vorm või viide mingile konkreetsele tegelasele, mistõttu on tõlkestrateegiad õigustatud. Üllatavaks valikuks on aga *Baltasar primero* täielik välja jätmine – mitte seetõttu, et eestlased peaksid taipama kellega tegu, vaid seetõttu, et oma viite ja asukohaga (viiendas värsireas) fikseerib Calderón selle isikunimega täpse lavastuse dateeringu. Nimelt saabuvad don Manuel ja Cosme Madridi päeval, mil tähistatakse Hispaania prints Baltasar Karli ristimist, dateerides nii näidendi alguseks 4. november 1629. Loomulikult ei teaks eesti lugeja nimetatud ristimise kuupäeva, kuid samas ei ole Sang ega Talvet pidanud vajalikuks näidendi toimumisaega ka mitte mingil muul viisil dateerida. Seega tundub olevat oluline asukoht, mitte täpne aeg. Lõplik tõlkestrateegia peaks välja tulema aga pärast ka kohanime analüüsi.

Näidendis „Elu on unenägu“ on Talvet seitsme peategelase nimede ja tiitlite edasiandmisel kasutanud aga erinevaid tõlkestrateegiaid. Narr Claríni juhtum on kõige huvitavam. Hispaania kuldajastul oli kombeks, et näitekirjanikud kasutasid narri tegelaskujude puhul nimesid, mis iseenesest juba olid huumori allikateks. (Braga Riera 2009: 181) Antud näidendis on Calderón narri nimeks pannud *Clarín*, mis tähendab pasunat. Talvet on otsustanud narri nime sõna-sõnalt ära tõlkida, kusjuures läbivalt terves teoses (mitte ainult tegelaste äramainimisel teose algul). Samas aga on ta tõlkimata jätnud tema tiitli. Eestikeelse variandi „narr“ asemel kasutab Talvet hispaania sõna *gracioso*, mis hispaania keelt mitte oskavale lugejale ei ütle aga mitte midagi peale selle, et tegemist on võõrkeelse sõnaga. Teiste tegelaste ära märkimisel teose algul on Talvet kasutanud aga vastupidist strateegiat – nimi on jäetud muutumatuks ning ära on tõlgitud tiitel, kuigi ka siin on Talvet kasutanud eri viise. Näiteks kuningas Basilio puhul on mõlemas hispaaniakeelses versioonis Basilio tegelaskuju puhul kohe ära mainitud, et tegemist on Poola kuningaga. Talvet on otsustanud aga viite Poolale ära jätta ning seega võib „kuningas Basilio“ olla ükskõik millise riigi kuningas. Ka vürst Astolfo puhul on Talvet viite konkreetsele geograafilisele kohale ära jätanud, samas kui Ynduráini versioon väidab, et tegemist on Moskva suurvürstiriigi vürstiga. Samas mitte kõik hispaaniakeelsed versioonid ei räägi Astolfost kui Moskva suurvürstiriigi vürstist, vaid tavapärane on tema nimetamine ka infantiks, mis oli ajalooliselt printsii tiitel Hispaanias (EKI 2006). Enne näidendi pihta hakkamist jääb vaid järeldada, et ühelt poolt ei soovinud Talvet tegevust ühendada ühegi konkreetse riigiga (eriti Poola või Moskva suurvürstiriigiga), välja arvatud Hispaania endaga, kuna tegelaste kirjeldamisel terminite *infanta* ja *gracioso*’ga ei saa lugejale tekst seostuda muu kui Hispaaniaga. Lisaks ei ühildu näidendi algul Talveti poolt kasutatud strateegiad täielikult näidendi tekstis endas kasutatud variantidega.

Lisaks tegelastele esineb näidendis „Elu on unenägu“ veel päris mitmeid isikunimesid. Enamik neist viitavad Vana-Kreeka (*Faetonte, Palas, Amor, Tales, Euclides, Timantes, Lisipo, Astrea, Féniz, Ícaro, Dánae, Leda, Europa, Eneas, Diana*) ja Vana-Rooma (*Aurora, Flora, Séneca, Venus, Belona, Nerón*) ajastutele, kas siis jumalatele või neil ajastul elanud isikutele. Talveti tõlkestrateegiaks on olnud läbivalt kõigi isikunimede säilitamine. Kõigist nimetatutest ei ole Talvet ära toonud nimeliselt vaid Félixit, samas kui selle sisu on Talvetil siiski edasi antud „hõõguva tuha“ (1999: 82) kaudu. Ka teised näidendi tegelastega suguluses olevate isikute nimed on Talvet säilitanud, näiteks kuningas Basilio isa *Eustorgio tercero* ja õed *Clorine* ja *Recisunda* ning Rosaura ema *Violante*.

Seega on Talveti tõlkestrateegia antud punktis kardinaalselt erinev Sanga valikutest „Nähtamatus daamis“, kuna Talvet on üritanud olla võimalikult truu lähtetekstile ja seal esinevatele nimedele, kusjuures on kasutanud eesti keele mugandatud varianti, näiteks *Tales* on Talvetil „Thales“ ja *Euclides* „Eukleides“ (vt. Lisa 6). Siiski nagu juba nähtud on Talvet ühe tegelase nime puhul erandi teinud, kuna *Clarín* on Talvetil „Pasun“. See valik on eriti huvitav, arvestades näiteks, et ka *Estrella* nime saaks eesti keelde tõlkida, kuna tähendab tähte. Viimasel juhul on Talvet otsustanud nime sisu edasi anda aga vaid joonealuse märkusega (Talvet 1999: 25).

Kohanimed

Näidendis „Nähtamatu daam“ on mitmeid viiteid geograafilistele asukohtadele, kuid Sang on oma tõlkevalikus lähtunud ühest ainsast. Nii nagu ta fikseeris remargina teose alguses kohe ära, et näidendi tegevus toimub Madridis, nii on ta kogu tekstis läbivalt jätnud sisse vaid Madridi puudutavad viited (kusjuures paaris kohas neid veel lisanudki). Näiteks leiab seega Sanga tõlkes kuuel korral Madridi, kahel korral viite Madridis asuvalle kuningapaleele ning ühel korral viite Madridi Sebastiáni kalmistule. Ainus Madridile viitav nimi, mis on olemas hispaaniakeelses variandis, kuid mitte Sanga versioonis on *Plazuela de la Cebada* ehk Cebada väljak praeguses Madridi ladina kvartalis. Ilmselt on Sang seda pidanud liialt tundmatuks kohanimeks eesti vaatajale. Seega kokkuvõttes järgib Sang ka siin oma strateegiat paigutada näidend Hispaaniasse, täpsemalt Madridi, kuid eemaldada tekstist kõik viited, mida eesti lugeja või teatrikülastaja ei tunne.

Talvet on Sanga toimetades samuti lähtunud juba varem mainitud eelistustest austada Sanga valikuid mõningate eranditega. Esiteks on Talvet kahel korral Madridi välja jätnud ning teiseks on ta muutunud Madridi kuningapalee nimetuse tänapäevasemaks. Kui Sang kasutas 1950ndatel aktsepteeritud varianti Eskurial, siis Talvet muutis selle Escorialiks, mis on Eesti Keele Instituudi järgi korrektsem variant (KNAB 2010).

Talveti tõlkes „Elu on unenägu“ on kohanimed tegelaste tutvustamise juures teose algul eemaldatud, kuid tekstis sees vastupidi on Talvet kõik viited geograafilistele asukohtadele säilitanud, väljaarvatud kahes kohas: ühel juhul pole mainitud Poolat ja teisel juhul Moskva suurvürstiriiki. Samas esineb Talvetil Poolat kahel korral rohkem kui hispaaniakeelsetes versioonides. Seega on Talveti eesmärk taas olnud lähteteksti versiooni säilitamine võimalikult täpsel kujul, välja arvatud ühe põhimõttelise erinevusega. Nimelt hispaania keeles *Moscovia* tähendab eesti keeles Moskva suurvürstiriiki, mis tekkis 13. sajandil ja eksisteeris kuni 16. sajandi keskpaigani (EE 2007: 683). Talvet on viite

konkreetsel ajal hetkele aga ära jätnud ning on *Moscovia* läbivalt tõlkinud Moskvaks ja ühel juhul Moskvamaaks. Seega kuigi ta on otsustanud jätta sisse geograafilise mõõtme, on ta lahtiseks jätnud ajalise määratluse. Lavastaja ja teatrikunstnike vaatenurgast, kes peaksid avaldama soovi tekst lavale tuua, on tegemist ilmselt positiivse lahendusega, kuid samas Talveti tõlkestrateegiate vaatenurgast räägib see teistele valikutele vastu, kuna nagu juba nähtud ja mainitud, on Talveti peamiseks valikuks olnud lähteteksti truudus.

Sinatamine ja teietamine

Hispaania kuldajastul oli seisustel oluline roll ühiskonnas, millest tulenes ka sinatamise ja teietamise kasutamine näidendites. Kuna vaatluse all olevad tõlkeversioonid pärinevad hoopis teisest kultuurist ja ajastust on huvitav jälgida, milliseid tõlkevalikuid on tõlkijad oma versioonides rakendanud.

Näidendi „Nähtamatu daam“ hispaaniakeelses versioonis tulevad sina ja teie kasutamise kaudu seisused selgelt esile ning nende kasutus ei ole üllatav. Näiteks nii daamid kui härrad teietavad alati võõraid; teenrid alati teietavad kõrgemast seisusest pärit tegelasi, samas kui vastupidiselt teenreid sinatatakse; õed ja vennad sinatavad omavahel, kuigi võivad austuse märgiks kasutada viisakusvorme nagu don või härra, samas kui kaugemad sugulased omavahel teietavad; armastajad kord austusest teietavad ja kord lähedusest jälle sinatavad; ning härradest sõbrad ja daamidest sõbrannad sinatavad. Vahest ainsaks vähem oodatavaks vormiks on teenrite pöördumine oma peremehe poole, kuna Hispaania kuldajastu teostes kasutatakse läbivalt sina. Kuigi võib tunduda imelik, et Cosme sinatab don Manueli või Isabel donja Ángelat, nähtub siit härraste lähedane seotus ja usaldus oma teenri suhtes.

Just viimases punktis ongi erinevus hispaaniakeelse versiooni ja Sanga tõlke vahel. Ilmselt just sotsiokultuurilisest aspektist lähtuvalt, kui isegi seltsimehed omavahel teietasid 1950ndatel aastatel, oleks liialt absurdne eeldada, et olenemata lähedusest teener sinataks oma isandat. Seega on Sang tekstis läbivalt sellised kohad teietamiseks muutnud, mis Talvet oma versioonis on aga originaalist lähtuvalt tagasi sinatamiseks märkinud.

Näidend „Elu on unenägu“ mingeid lisanüansse tõlkestrateegiate koha pealt ei paku. Ka siinkohal lähtub Talvet oma tõlkes lähtetekstis ja -kultuuris valitsevatest normidest ning sinatamised ja teietamised vastavad hispaaniakeelsetele versioonidele. Seega taas on Sang lähtunud pigem konkreetsest sihtkultuurist ja selle eripärast, Talvet vastupidiselt aga lähtekultuurist ja selle normidest.

3.2.2 Värsianalüüs

Hispaania ja eesti värssid on oma olemuselt erinevad, mistõttu esineb väga mitmeid variante, kas ja kuidas hispaania värssi eesti keeles edasi anda. Käesolevas punktis vaadeldaksegi, milliseid strateegiaid ja miks on kasutanud Sang ja Talvet tõlkimisel.

Ain Kaalep on kokku võtnud, et eesti keelele on omased kolm põhijoont ning kasutusel on neli värsisüsteemi. Kolmeks põhijooneks on rõhu asumine sõna esimesel silbil, pikkade ja lühikeste silpide esinemine olenemata silbi rõhutatusest ning suhteliselt rohke järelliidete kasutamine ning neljaks värsisüsteemiks on välteline, silbilis-rõhuline, rõhuline ja vabavärsiline. (Kaalep 1961: 599)

Nagu märgib Kaalep oma Lope de Vega näidendi „Sevilla täht“ tõlke eessõnas, on „Hispaania värss oma ehituselt meie omast erinev: selle korrapärasuse määrab silpide arv“ (Kaalep 1962: 5). Hispaania keeles on valdav silbiline ehk süllaabiline värsisüsteem, mille stroofivormid on väga mitmekülgsed, põhinedes fikseeritud silpide arvul ja riimiskeemidel. (IES 2011) Hispaania keeles valdavaks olev silbilist värsisüsteemi kohtab eesti luules harva, sest eesti keeles taotletakse valdavalt värsirõhkude korrapära, mitte kindlat silpide arvu. (Merilai, Saro, Annus 2007: 68) Selline põhimõtteline erinevus värsisüsteemides teeb hispaaniakeelsete luuleteoste tõlkimise eesti keelde värsivormide kohalt tihti keeruliseks. Siiski, nagu Kaalep kokku võttis, on Eestis enamasti järgitud teiste silbilis-rõhuliste värsisüsteemide rahvaste eeskujut ja silbiline süsteem on lihtsalt muudetud silbilis-rõhuliseks ning seda nii hispaania, itaalia, prantsuse kui ka mitmete teiste rahvaste luule puhul. Kaalep ise sellega aga nõustuda ei taha, väites, et on ka paremaid viise eesti keelde tõlkimiseks, kuna eesti keel pakub ka teistsuguseid variante ning seega „ei ole mõtet loiult jääda süllaabiliste värsside silbilis-rõhulisteks ühtlustamise printsipi juurde“. (1961: 601–603) Nii propageeris Kaalep ise homorütmia põhimõtte järgimist, mis üritab võimalikult täpselt edasi anda lähteteksti rütmistruktuuri. (Kaalep 1976: 310)

Nagu juba varemalt mainitud (punktis 2.1.3), oli Hispaania kuldajastu draamale iseloomulik just mitmete eri värsivormide kasutamine, kuna selle tulemusel tekkinud rütmi kaudu sai suurepäraselt edasi anda erinevaid meeleolusid laval ning tegelaste liikumist. Kuigi Lope de Vega soovitas konkreetsete vormide kasutamist konkreetse situatsioonide jaoks, oli iga näitekirjaniku vaba valik, mida ja kus ta kasutab. Siiski oli kombeks mitmete eri värsivormide kasutamine, mis nähtub ka siinkohal analüüsitavatest näidenditest.

„Nähtamatu daami“ hispaaniakeelses versioonis esinevad järgmised vormid: *romance*, *redondilla*, *silva*, *décima*, *soneto* ja *quintilla*. „Elu on unenägu“ hispaaniakeelses

versioonis esinevad aga *silva*, *décima*, *romance*, *quintilla*, *redondilla* ja *octava real*. (Vormide esinemist näidendites värsiridade kaupa vt. Lisast 7.)

Nimetatud stroofivorme iseloomustatakse järgmiselt:

- *Romance* (eesti keeles kasutusel „Hispaania romanss“) – vorm, mis koosneb 8-silbilistest värsiridadest ning mille paarisarvulisi värsse seob läbi kõigi värsiridade üks ja sama assonantsriim skeemiga *a-a-a-a...* (paaritud värsiread riimiskeemile ei allu), kusjuures värsiridade arv ei ole piiritletud. Hispaania romanss on üks olulisemaid hispaania luuletuse- ja stroofivormidest, mida kasutati ja kasutatakse ükskõik millise teema puhul (armu-, religioossete, filosoofiliste, satiiriliste jne. teemade puhul) ning mille kasutamise hiilgeaeg oligi just Hispaania kuldajastul, kui tavaks oli ka Hispaania romanssi sisemine grupeerimine nelja värsirea kaupa. (FESD 2011)
- *Redondilla* – vorm, mis koosneb neljast 8-silbilisest värsireast ning mille riimiskeemiks on muutumatult *abba*. Vastavalt Lope de Vega soovitudele kasutati just *redondilla* vormi valdavalt Hispaania kuldajastul armastusest kõnelevates ja väljendavates dialoogides. (*ibid.*)
- *Silva* – vorm, mis koosneb vabas järjekorras 7- ja 11-silbilistest värsiridadest konsonantriimiga. Riim võib esineda kõigis värsiridades või ainult osades, jättes teised värsiread vabaks. Koos Hispaania romansi ja *soneto* vormidega on tegemist ühe olulisema hispaania stroofivormiga. (*ibid.*)
- *Décima* – vorm, mis koosneb kümnest 8-silbilisest värsireast, mis kasutab konsonantriimi riimiskeemiga *abbaaccddc*. (IES 2011) Jaak Põldmäe kutsub vormi „dessimaks“ (2002: 210). Tegemist on samuti laialt levinud stroofivormiga, kusjuures Hispaania kuldajastul oli tavapäraseks skeem, et teemat tutvustati esimesel neljal värsireal, millele järgnes väike paus ning seejärel järgnes sellele teema üle mõtisklemine järgnevatel värsiridadel. (FESD 2011)
- *Soneto* (eesti keeles kasutusel „sonett“) – vorm, mis koosneb peamiselt 11-silbilistest värsiridadest (kuigi võib vahelduda ka 14-silbiliste või isegi 7-silbiliste värsiridadega) ning mis kasutab konsonantriimi riimiskeemiga *abba abba cdc dcd*, kuigi viimased kolmerealised värsiread võivad kasutada ka riimiskeemi *cde cde* või *cde dce*. (IES 2011) Sonett pärineb Itaaliast ning Hispaania kuldajastul oli see üks olulisemaid stroofivorme Hispaania romansi kõrval. (FESD 2011)

- *Quintilla* – vorm, mis koosneb viiest 8-silbilisest värsireast, mille riimiskeem on vaba, tingimusel et üksteisele ei järgneks kolm sarnast riimi, et kõik värsiread kasutaksid riimi ning et kaks viimast värsirida ei kasutaks sarnast riimi. Tüüpilisemad riimiskeemid on *ababa*, *abaab*, *abbab*, *aabab*, *aabba*. (IES 2011)
- *Octava real* (eesti keeles kasutusel „oktaav“) – vorm, mis koosneb kaheksast 11-silbilisest värsireast ning mis kasutab konsonantriimi riimiskeemiga *abababcc*. (*ibid.*)

Nagu näha, ei ole eesti keeles kõikidele vormidele isegi mitte vasteid. Põldmäe raamatus „Eesti värsiõpetus“ ongi alapeatükis romaani rahvaste luuletus- ja stroofivormide all (2002: 210–230) siinsetest mainitust ära toodud vaid Hispaania romanss, dessima, sonett ja oktaav. Teistele laialt käibel olevaid vasteid ei ole, kuigi Talvet on neid tõlkinud redondiljaks, silvaks ja kintiljaks (Talvet 1981: 372), kuid eesti keelsete terminite puudumine tõlgete analüüsi ei sega, kuna Sang ja Talvet ei ole oma tõlgetes seda teed läinud, et kõik stroofivormid üks ühele eestindada.

Sanga tõlketöö ajal ei eksisteerinud Eestis ühte ja ainuõiget teooriat poetikast ja selle terminoloogiast (Rajamets 1959: 1571), vaid luuletajad leiutasid palju ise ning teoreetikud alles võtsid sõna, et defineerida tänapäeva teoreetikute jaoks laialt aktsepteeritud termineid, näiteks mis on täisriim või irdriim, rääkimata juba siis sellest, et oleks fikseeritud kuidas ühte või teist värsisüsteemi või konkreetsemalt stroofivormi eesti keelde panna. Ka Sang ise võttis mitmel teemal sõna, näiteks kirjutas ta eesti keele hääldamisest ja eesti värsitõlkest, nentides, et „me pole veel oma keelest suutnud välja otsida tas peituvaid võimalusi“ (1940: 321). Seega oli tegelikult igal tõlkijal vaba valik, kuidas ta ühte või teist stroofivormi eestindas või kas üldse eestindas. Siiski konkreetselt Sanga tõlketöö ajal oli suureks – lausa kohustuslikuks – eeskujuks vene ehk nõukogude traditsioon, nagu sai vaadeldud alapunktides 3.2.1.1 ja 3.2.1.2. Seetõttu ei ole imekspandav, et Sang on näidendi tõlkinud valdavalt vene eeskujule tuginedes 8-silbilise assonantsriimiga värsi (seega Hispaania romansi) 8-silbliseks riimita neliktrohheuseks ehk neljajalaliseks värsiks, mille esimene silp on pikk või rõhuline ja teine lühike või rõhutu (EKI 2009). 8-silbilised riimvärsid (redondilja, dessima ja kintilja) on Sang aga tõlkinud 9-silbiliseks blankvärsiks ehk riimita vabavärsiks (Merilai, Saro, Annus 2007: 64). Talvet on põhjenduseks toonud, et ilmselt „Sang taipas, et eestikeelne neliktrohheus tooks kuulaja-vaataja kõrvu kajasid ärkamisaegsetest lihtsakoelistest näitemängudest, saksa luule vanadest mugandustest“ (Talvet 2004: 10), kuid kahjuks ei ole Sanga valiku põhjendus siiski teada. Siiski on Talvetil õigus, kui ta väidab, et 9-silbiline blankvärss on paindlikum.

Erinevate valikute kasutamine tähendab ka rohkemate vormimängude toimumist ning seega ka suuremat mängitavust, millele omakorda annab lisa riimi kasutamine 11- ja 7-silbilistes värsiridades (silva ja soneti vastena), mis vastab taas tolleaegsele vene traditsioonile.

Talvet on Sanga toimetades otsustanud Sanga värsivalikuid muuta. Peamiseks muudetud punktideks on silva ja soneti värsiread, kuna Talvet ei ole nõus Sanga valikutega tõlkida need 11- ja 7-silbilisteks riimvärssideks, vaid mitmes kohas muudab need värsiread blankvärssiks, kuid samas mitte läbivalt terves teoses. Põhjenduseks toob Talvet asjaolu, et just blankvärss võimaldab täpsemalt edasi anda lähteteksti sisu. (2004: 10)

Hispaaniakeelses versioonis on Calderón kasutanud silvat ja sonetti neljal korral (vt. Lisa 7): esimeses vaatuses värsiridadel 653–780 (silva), teises vaatuses värsiridadel 1731–1888 (silva) ja 1889–1916 (sonett) ning kolmandas vaatuses 2911–3034 (silva). Sanga tõlkes on kõigil nendel juhtudel kasutatud nagu mainitud 11- ja 7-silbilisi riimiga värsse (vastavalt värsiridadel 525–642, 1410–1516, 1517–1551 ja 2388–2425). Talvet on riimi eemaldanud enamikest värsiridadest ning otsustanud blankvärssi abil värsiread ümber luuletada, jättes riimi alles vaid esimese vaatuse teises pildis värsiridadel 566–603, kuigi samal ajal muutes sõnu ja lausestust (lisades mõnesse kohta sõna juurde, asendades Sanga kasutatud sõna teisega, muutes sõnade järjekorda või rakendades korraga mitut neist variantidest). Kõigil teistel juhtudel on Talvet pidanud vajalikuks Sanga värsivalikust loobuda.

Näidendi „Elu on unenägu“ tõlkimisel on Talvet samuti otsustanud vaba- ja blankvärssi kasuks ning seda läbivalt läbi terve teose, öeldes, et „olen näidendi tõlkinud põhiliselt jambilist rütmi järgivas riimita vabavärsis, tõsi küll, siin-seal kergeid riimikõlasid kaasates“ (1999: 145).

Talvet leiab, et fikseeritud ja range vormi üks-ühele eestindamine tähendaks suure riski võtmist, kuna nii võib suure tõenäosusega muutuda näidendi lähteteksti sisu ning rütmid, mis ei ole tavapärased sihttekstis ja -kultuuris, võivad kõlada liialt kunstlikult. Samas palub Talvet meeles pidada, et Hispaania kuldajastul oli värsi kasutamisel vaid formaalne eesmärk, lähtudes tolleaegsetes traditsioonidest ning aidates nii näitlejatel nende teksti õppida. (2002: 186–189) Siiski tuleb tunnistada, et kohati oli värsivormi kasutamine tõepoolest vaid traditsioon, kuid nagu juba mainitud, ei olnud see kohustuslik traditsioon, vaid näitekirjanike vaba valik, sest selle kaudu sai paremini laval edasi anda näidendi sisu ja mängulist liikuvust. Seega jääb kohati mulje, et viimased kaks põhjendust on natuke otsitud. Siiski on alust kartusel, et ühe „võõrapärase“ stroofivormi üks-ühele eestindamine

ei kõla sarnaselt hispaania ja eesti keeles, kuna eesti keeles oleks tegu kunstlikult loodud võõra vormiga. Sarnast mõttekäiku on arendanud ka Klaarika Kaldjärv, kes analüüsides Kaalepi valitud homorütmia printsiipi Hispaania romansside eestindamisel leiab, et kui lähtetekstis ja -kultuuris on vorm tähtsaimaks elemendiks, siis tuleks see loomulikult üle tuua ka sihtteksti, kuid kasutada tuleks selleks sihtkultuuri samavõrd tuntud vormi, mitte kunstlikult tekitada uus ja võõras vorm. (Kaldjärv 2008: 72)

Huvitav on märkida, et enne oma tõlke avaldamist, on Talvet aktsepteerinud hispaanialike värsivormide eestindamist, kuna asudes saksa ja vene kultuuride vahel ja mõjusfääris oli selline praktika tavapärane ning sellise praktika kohta leidub ka suurepäraseid näiteid. Nii on Talvet korduvalt leidnud, et Kaalepi tõlgitud „Sevilla täht“ (avaldatud 1962. aastal) on täielik meistriteos homorütmia kasutamise poolest, millega Kaalep on toonud eesti keelde hispaania luulekeele kauni kõla, mida kahjuks just sageli ei kohta. (Talvet 2002: 186) Siiski leiab Talvetilt ka kriitikat homorütmia suunas, kasvõi näiteks Kaalepi enda aadressil, kuna väidetavalt, ei ole Kaalep siiski igal pool kasutanud homorütmia, kus oleks võinud või pidanud seda tegema. (Talvet 1981: 374–375) Analüüsides Talveti suhtumist värsiteemasse, ei olegi seetõttu kokkuvõttes üllatav, et Talvet on ise otsustanud „Elu on unenägu“ tõlkides loobuda hispaaniakeelsetest värsivormidest ning ei ole üritanud seda eesti keelde tuua näiteks homorütmia kasutades. Nagu juba öeldud, on Talvet kasutanud hoopiski vaba- ja blankvärssi, põhjendades seda asjaoluga, et lisaks vältides nii eespool mainitud riske, „ei seisne Calderóni ega ka Tirso de Molina peaolemus minu meelest värsivormides, mida nad kasutasid“ (Talvet 2006c: 363) Võrreldes muude analüüsitavate punktide strateegiatega on aga Talveti strateegia valik värsside tõlkimisel üllatav, sest kui valdavalt on Talvet lähtunud võimalikult lähteteksti truudusest, siis antud juhul on ta kogu Hispaania kuldajastu värsisüsteemi eestindamisest loobunud.

Vastuolu Talveti strateegiate valikul nähtub ka laiemast põhjendatusest. Nimelt nimetab Talvet oma peamiseks värsitõlke strateegia valiku põhjenduseks asjaolu, et silmas tuleb pidada teatrit. Homorütmia on piiratud, mis nähtub kasvõi tõsiasjast, et Kaalepi tõlgitud „Sevilla tähte“ ei ole kunagi Eesti teatrites lavastatud (Talvet 2002: 187), samas kui Talveti valik kasutada vaba- ja blankvärssi lähtub asjaolust, et just jambilist rütmi järgiv riimita vabavärss on eesti keeles loomulik, eriti kui jutt on näitlejate poolt laval ettekantavast tekstist. (*ibid.*: 189) Seega tõlgib Talvet antud punktis teatri jaoks, samas kui teiste strateegiate valikust see ei nähtu ning Talvet on ka ise rõhutanud, et on kaks täiesti erinevat tegevust, kas teha kirjanduslik tõlge, mis lähtub lähtetekstist ja on mõeldud

avaldamiseks, või tõlkida kirjandusteos teatri või kino tarbeks, mis eeldab teise keele ja teistsuguse ümberkujundamise vajadust. (Talvet 2006c: 363) Seega on Talvet näidendi „Elu on unenägu“ valdavalt tõlkinud avaldamist silmas pidades, samas kui värssede eestindades ja ilmselt lõppeesmärgina on ta siiski silmas pidanud ka teatrit ja teose etendamist seal.

3.3 Järeldused

Käesoleva peatüki analüüsist nähtus, et vaatamata Talveti ja Sanga sarnasele lähtepositsioonile esines erinevusi nende valitud tõlkestrateegiates.

Lähtepositsioonilt oli tegemist suhteliselt sarnaste tõlkijatega, kuna mõlemad tegelesid lisaks tõlkimisega ka luuletamisega ning pidasid just luuletegevust oluliseks faktoriks värss tekstide tõlkimisel. Mõlemad on rõhutanud, et värss tekstide eesti keelde panemisel ei piisa vaid teksti toomisest võõrkeelest eesti keelde, vaid olulist rolli mängib teksti ümber- (Sanga versioonis) või järel(e)luuletamine (Talveti versioonis). Seega analüüsi alguses nähtus, et hoolimata nende kahe tõlkija erinevatel ajajärkudel elamisest ning vaatluse all olevate tõlgete poole sajandi pikkusest vahest, võib kahe tõlkija vahel siiski leida sarnasusi. Analüüsi järgmises punktis – tõlgete peakirjade tõlkimine – ei selgunud samuti erinevusi kahe tõlkija tõlkestrateegiate valikus. Nii Sang kui Talvet on järginud lähteteksti, pidades oluliseks sisu edasiandmist, kuigi ka vormi toomine eesti keelde on leidnud kajastust mõlema tõlkija puhul. Küll aga hakkasid ilmnema suured erinevused tõlgete struktureerimise puhul.

Tõlgete struktuuri muutustest võrreldes hispaaniakeelsete versioonidega võib järeldada, et Sang pidas vajalikuks teost rohkelt struktureerida. Sanga tõlkes ei ole näidend jagatud mitte ainult vaatustest ja piltideks, vaid pildid on omakorda jagatud stseenideks. Probleeme tekitab teadmatus, millist varianti Sang tõlkimisel lähtetekstina kasutas ehk kas vahest juba Sanga tõlke aluseks valitud lähtetekst ei olnud sarnase struktuuriga? Samas nähtub Sanga valikust siiski tema orienteeritus teatril ja eesmärgile näidend lavale tuua. Viimast väidet toetab asjaolu, et Hispaania kuldajastu näidendite puhul oli valdavaks näidendi jagunemine vaid kolmeks vaatuseks. Talveti puhul võib aga järeldada, et pigem oli eesmärgiks jääda võimalikult truuks lähtetekstile, mis oli vastupidine Sanga strateegiale.

Samasugune erinevus tõlkevalikutes nähtub ka lähte- ja sihttekstide sisu ja remarkide analüüsist, kuid mitte tegelaste juures. Viimases punktis on nii Sang kui Talvet

kõik hispaaniakeelsetes versioonides esinevad tegelased ka sihtkeelde üle toonud, tingituna ilmselt tõsiasjast, et tegelaste muutmisel ei näinud kumbki tõlkija vajadust, eriti Talvet, kes teistes analüüsitavates punktides lähtus originaalile truuks jäämisest.

Sisu puhul nähtus, et Sanga tõlkes vastab sisu hispaaniakeelsele versioonile, kuid Sanga tekst on lühem ja kokkuvõtlikum ning loetletud erinevustest nähtub, et enamik muutustest antud punktis tulenevad just teksti lühendamisest. Ilmselt lähtus taoline strateegia taas teatrile orienteeritusest, sest teatavasti olid Hispaania kuldajastu draamale iseloomulikud lehekülgede pikkused monoloogid, mis aga Sanga kaasaegsele teatrilavale kuigi hästi ei sobinud. Seega on Sangal need välja jäetud. Talveti tõlkevalik oli aga endiselt lähteteksti põhine, kusjuures sisu kattuvust eesti- ja hispaaniakeelsete versioonide vahel võis jälgida lausa värsirea kaupa.

Selline tõlkestrateegiate erinevus Sanga ja Talveti puhul tuli analüüsi käigus välja ka enamike remargiliikide puhul. Esimest liiki remarke (toovad ära, kes lavale tuleb ja sealt lahkub; teksti edastamine vaid tegelasele endale ja publikule) saab esitada erineval viisil ning analüüsist nähtub, et mõlemad tõlkijad ning ka kõik hispaaniakeelsete versioonide toimetajad on lähtunud talle sobilikust viisist. Siiski sisu erinevusi antud alapunktis ei nähtu, tekst oli üheselt mõistetav kõigi versioonide puhul. Teist liiki remarkide puhul (milliseid kostüüme tegelased kannavad) võis täheldada küll sisu erinevusi, kuid need lähtusid eesti lugejast-kuulajast-vaatajast, sest hispaaniakeelsete versioonide variantide sõna-sõnaline edasiandmine oleks sihttekstis lihtsalt arusaamatuks jäänud. Kolmandat liiki remarkide puhul, mis puudutavad tegevuskohti ja tegelaste liikumist laval, oli määravaks just sisu ning tõlkijate ja toimetajate eelistused, kus näidend toimub ning kuidas näitlejad peaksid liikuma. Kui teist liiki remarkide puhul lähtusid mõlemad tõlkijad sarnasest eesmärgist tekst lugejale arusaadavaks teha, siis kolmandat liiki remarkide puhul tuleneb erinevus taas erinevast teksti orienteeritusest. Neljandat liiki remargid olid tõlgetes suhteliselt sarnased hispaaniakeelsetele versioonidele, muutused tulenesid ilmselt lihtsalt tõlkija eelistustest. Viiendat ja kuuendat liiki remarkide puhul oli märgatav Sanga poolt lisatud remarkide rohkus võrreldes hispaaniakeelse versiooniga, mis sai tuleneda vaid Sanga soovist teha tekst üheselt mõistetavaks. Talvet kui Sanga toimetaja austas viimase valikut ning jättis nimetatud lisaremarginde sisse, kuid oma tõlkes „Elu on unenägu“ ta sama teed läinud ei ole. Seega ka need alapunktid demonstreerisid Sanga ja Talveti üldiste tõlkevalikute erinevust nimetatud teoste puhul.

Analüüsi teises osas ehk ektralingvistilistes punktides avaldus samuti Sanga ja Talveti tõlkevalikute erinevus. Sotsiokultuurilise konteksti analüüs nii Sanga kui Talveti

tõlke valmimise ajal näitas poliitilise olukorra ja repertuaari ääretut erinevust 1950ndate aastate algul ja 20. sajandi lõpus, kuna esimesel juhul oli tegemist Eesti ajaloo ühe süngema momendiga ning teisel juhul iseseisva Eesti vabariigiga. Mitmed teatriajaloolased väidavad, et 1940ndate viimased ja 1950ndate esimesed aastad olid üldse Eesti teatriajaloo kohutavamaid aegu repressioonide ja nõukogude aja tsensuuri karmuse tõttu ning iga tekst ja tõlge, mis jõudis teatrilavale, pidi läbima eelneva range kontrolli, et see ei sisaldaks lubamatuid elemente. Seega oli Sanga tõlgitud näidendi jõudmine Rakvere teatri lavalaudadele 1952. aastal juba omaette saavutus. Talvet aga oli oma valikutes vaba igasugusest poliitilisest tsensuurist, mistõttu sai ta ise vabalt valida, mida ja kuidas tõlkida. Sotsiokultuurilise konteksti analüüs tõlgetes isiku- ja kohanime ning sinatamise ja teietamise kaudu kinnitas samuti olukorra ja strateegiate erinevust.

Nii nagu analüüsi esimeses osas, jäi Talvet endiselt truuks lähteteksile ning seda kõigis punktides. Hispaania kuldajastu näidenditele omased rohked viited näiteks Vana-Rooma ja Vana-Kreeka kultuuridele tõi Talvet eranditult kõik oma tõlkesse eestikeelse muganduse kaudu ning ka sinatamise ja teietamise puhul lähtus ta hispaaniakeelsetes versioonides kasutatavates vormelitest. Sanga tõlkevalikud olid aga vastupidised, kuna isiku- ja kohanime puhul otsustas ta keskenduda vaid teatud aspektidele ning kõik muu eemaldas ta tekstist. Samuti sinatamise ja teietamise puhul on Sanga valikute aluseks olnud tõlkimine konkreetsele lavale – 1950ndate alguse teatril, kuna Hispaania kuldajastul loomulik olukord, kus teener sinatab oma isandat, on Sanga versioonis muudetud teietamiseks.

Analüüsi teine osa keskendus lisaks eespool mainitule ka värsianalüüsile eri versioonides, kuna Hispaania kuldajastu näidendid olid kirjutatud värsivormis, kasutades selleks ühe näidendi piires erinevaid stroofivorme, et anda nende abil edasi teksti liikuvust, teemade vaheldumist jne. Vaatamata eestikeelsete vastete olemasolule, on vähesed tõlkijad üritanud neid stroofivorme täpselt hispaania keele eeskujul eesti keelde tõlkida. Sang, kes pealegi hispaania keelt ei osanud ning tõlkis näidendi teise (ilmselt vene) keele kaudu, lähtus vene eeskujudest, mistõttu tõlkevalikutena on kasutatud nii blank- kui riimvärssi. Talvet see-eest eelistas vaba- ja blankvärssi, põhjendades seda vajadusest keskenduda sisule ja teatril. Seega valdavalt lähtuvad Talveti valikud ka antud punktis lähteteksti truudusest, kuigi esmakordselt analüüsi käigus avaldub tõsiasi, et mingi kaugema eesmärgiga pidas Talvet siiski silmas ka teatrit, mis on ainult loomulik, arvestades, et ta tõlkis siiski draamateksti.

KOKKUVÕTE

Draama tõlkimine kui eraldi tõlketeooria liik on jõudsalt teoreetikute ja praktikute tähelepanu köitnud juba viimased paarkümmend aastat, mistõttu on välja kujunenud ka juba erinevad koolkonnad, kuigi paljud tõlkijaid ja ka teoreetikud ei soovi ennast siiski ühe või teise suuna esindajaks liigitada.

Käesoleva magistritöö esimeses osas sai vaadeldud kolme peamist lähenemist draama tõlkimise teooriasse, milleks on semiootiline, (para)lingvistiline ja sotsiokultuuriline lähenemine, mille peamisteks esindajateks on vastavalt Patrice Pavis, Susan Bassnett ning Sirkku Aaltonen. Semiootikud pidasid oluliseks alati silmas pidada teatrit kui draamateksti lõppsihti, kusjuures Pavis leidis, et tekst ja näidend ehk draama ja teater on võrdselt tähtsad ning seega tuleb viimast tõlkimisel silmas pidada. (Para)lingvistilise lähenemise esindajad seevastu leidsid, et tõlkija peab ja tohib vastutada vaid teksti eest ning tähtsaimad on tõlkimise juures keelelised aspektid. Teksti viimine teatrilavale on juba teiste osapoolte, näiteks lavastaja, vastutada. Sotsiokultuurilise lähenemise esindajad võtsid on teooria aluseks semiootikute seisukohad ning lisasid juurde üldised kultuuriteooriad, rõhutades konkreetse sihtkultuuri tähtsust.

Lisaks sai töö esimeses osas vaadeldud ka terminoloogia probleeme, kuna kasutatavaid termineid on rohkelt ning eri autorid on neid erinevalt defineerinud. Draama tõlkimise teoreetikud viitavad kahele probleemsele terminite grupele. Ühelt poolt diskussioon, kuidas üldse defineerida draama tõlkimist – kas tegemist on tõlke, versiooni, interpretatsiooni, adapteeringu või mõne muu terminiga – ning teiselt poolt, kuidas defineerida termineid mängitavus, loetavus, räägitavus ning kas ja millisel määral on see üldse vajalik. Kahjuks tänaseks ei ole draama tõlkimise teoreetikud ühtsetele järeldustele jõudnud ning iga autor defineerib endiselt igat terminit endale sobivamal moel. Esimese osa lõpus on ära toodud ka peamised draama tõlkimise teooria allikad, mis laias laastus jagunevad kaheks: artiklite kogumikud, milleks oli ka üldse esimene raamat, mis tervikuna keskendus draama tõlkimisele (1980. aastal Ortrun Zuberi poolt välja antud teos), ning doktoritöödest välja kasvanud raamatud, mille seas olulisemateks teosteks võib pidada Sirkku Aaltoneni, Gunilla Andermani, Phyllis Zatlini ja Jorge Braga Riera raamatuid. Viimased väärivad eriti ära märkimist, kuna väga vähesed autorid draama tõlkimise teooria valdkonnas on jõudnud ühest (või heal juhul kahest-kolmest artiklist kaugemale).

Magistritöö teine peatükk keskendus Hispaania kuldajastu draamale ja selle eestindamisele. Hispaania kuldajastu all mõeldakse hispaania kultuuri kõrgaega 16. ja 17. sajandil ning tähtsaimateks selle ajastu dramaturgideks Lope de Vegat ja Calderón de la Barcat. Calderón elas aastatel 1600–1681 ning oma eluajal kirjutas ta väidetavalt üle 200 näidendi. Kui Lope de Vegat peetakse Hispaania kuldajastu draamakirjanduse rajajaks, siis Calderóni peetakse selle täiuseni viijaks, kes kirjutas näidendeid kõigis tolle ajastu žanrites. Hispaania kuldajastu näidenditest on eesti keelde jõudnud 12 näidendit (5 neist Calderóni omad), millest trükkis on avaldatud kokku vaid 9 (esimene 1962. aastal, teine 1999. aastal ning kõigi ülejäänute avaldamisaeg on jäänud 21. sajandisse, vaatamata tõlke valmimise ajale). Positiivse külje pealt tuleb tõdeda, et Eesti teatritesse on jõudnud 14 Hispaania kuldajastu näidendit (kõik tõlked ei ole kahjuks säilinud) ning toimunud on juba 20 esietendust, millest esimene leidis aset 1923. aastal ning viimane 2010. aastal.

Magistritöö kolmas osa keskendus August Sanga ja Jüri Talveti tehtud tõlgete analüüsile. Sanga ajal ei eksisteerinud draama tõlkimise teooriat sellisel tasemel kui 1999. aastal Talveti ajal ning on kaheldav, et isegi kui see oleks tollal eksisteerinud, kas see ka Eestisse oleks jõudnud või millisel kujul, arvestades Nõukogude Liidu tsensuuri. Seega sai käesolevas magistritöös tõlkijate strateegiavalikuid vaadeldud nende tausta, tõlkekreedodid ja konkreetseid tõlketöid aluseks võttes, jättes samas kõrvale näidendite lavastused ja nende tagasiside. Iga teatrietendus on paratamatult unikaalne ja säilib vaid mälestustes ning on seega väga subjektiivne, mistõttu saigi analüüsi aluseks võetud üksnes kirjalikud allikad.

Nagu ülevaatest ilmnes, on lähtepositsioonilt tegemist kahe suhteliselt sarnase tõlkija profiiliga. Nii Sangal kui Talvetil on suhteliselt sarnane taust, sest mõlema puhul ei olnud tegemist mitte ainult tõlkija, vaid ka luuletajaga ning just viimasest aspektist lähtuvad ka nende kirja pandud tõlkekreedod. Mõlemad on tähelepanu juhtinud just luule tõlkimisele ning leiavad, et luulet ja üldse värssteksti saabki tõlkida vaid inimene, kes on ka ise luuletaja, sest värssi olemasolu eeldab teksti ümberluuletamist (Sanga versioonis) või järel(e)luuletamist (Talveti versioonis). Mitteluuletaja jääks siinkohal aga jänni.

Vaatamata aga sarnasele lähtepositsioonile, on tõlkijate tõlkestrateegiate valikud suuresti vastupidised, mis tulenevad ühelt poolt erinevatest sotsiokultuurilistest kontekstidest ja teiselt poolt erinevast teksti orienteeritusest, võimaldades neid seetõttu esitada kui erinevate draamatõlkimise suundade esindajatena. Kui võtta ka arvesse, et paratamatult mõjutab tõlkevalikuid konkreetsed lähte- ja sihtkeeled, järeldub antud magistritööst, et Hispaania kuldajastu draama tõlkimist eesti keelde mõjutavad kolme

peamise tegurina keel, hetkel kehtiv kontekst ja tõlkenorm ning tõlkija isiklik lähenemine tekstile.

Analüüsist nähtub, et näidendi „Nähtamatu daam“ tõlkis Sang teatrile ning eesmärgiks oli näidendi lavale toomine. Talvet lähtus „Elu on unenägu“ tõlkes aga ilmselt just vastupidisest eesmärgist ning tema tõlge on eelkõige orienteeritud lugejale, mis ilmneb ka tõsiasjast, et tekst avaldati kõigepealt raamatuna ning alles siis jõudis teatrilavale. Seega saab Sanga asetada sotsiokultuurilise koolkonna esindajate hulka, kes (nagu nähtud peatükis 1) lähtusid semiootikute rajatud teoreetilistest punktidest, ning Talveti vastupidiselt pigem (para)lingvistilise suuna esindajaks. Enamik käesolevas magistritöös analüüsitavaid punkte toetavad nimetatud tõlkijate sellist suundade alla jagamist.

Näidendite struktureerimisest tõlkimisel oli näha, et kui Talvet eelistas originaalile lähedase valiku kasuks, jäädes nii truuks lähtetekstile sarnaselt (para)lingvistilise suuna esindajale Bassnettile, siis Sanga orienteeritus teatrile (üks semiootikute eesmärkidest) tõi kaasa teose rohke struktureerimise, mis Hispaania kuldajastu näidendite puhul valdav ei olnud. Täpselt samasugune erinevus tõlkevalikutes nähtub ka lähte- ja sihttekstide sisu ja remarkide analüüsist. Sanga tõlge on originaalist kokkuvõtlikum ning kuigi sisu on enam-vähem hispaaniakeelsele versioonile vastav, leidub siiski mõningaid erinevusi, millest enamik tuleb just teksti lühendamisest. Tõlke lühendamine lähtus aga taas teatrile orienteeritusest, sest Hispaania kuldajastu draamale iseloomulikud pikad monoloogid ei sobinud eriti Sanga kaasaegsele teatrilavale. Talveti tõlkevalik oli olla aga võimalikult lähteteksti truu, mis tähendas sisu täpset edasi andmist eesti keelde. Sarnane tõlkestrateegiate erinevus tuli analüüsi käigus välja ka remarkide puhul. Kui esimest ja neljandat liiki remargid olid nii hispaania- kui eestikeelsetes versioonides suhteliselt sarnased ning erinevused puudutavad pigem kirja pilti ja vormi, siis teist, kolmandat, viiendat ja kuuendat liiki remarkide puhul on selgelt nähtavad tõlkijate eesmärgid, kuna remarkide lisamine näiteks viiendat liiki remarkide puhul lähtub selgelt tõlkija eelistustest ja vabast valikust oma tõlget vastavalt vajadusele muuta. Samas ei tule strateegiate erinevus Sanga ja Talveti puhul aga välja pealkirjade ja tegelaste tõlkimisel. Ilmselt on see tingitud tõsiasjast, et pealkirjade ja tegelaste muutmisel ei näinud Sang teatri seisukohast vajadust ning Talvet on jätkuvalt oma lähteteksti orienteeritusest lähtudes samuti originaalile truuks jäänud.

Lisaks eelnevale on Sanga ja Talveti erinevad tõlkevalikud eriti selgelt nähtavad ekstralingvistiliste elementide puhul. Sotsiokultuuriline kontekst oli Sanga ja Talveti ajal äärmiselt erinev ning see kandus ka nende tõlkeloomingusse. 1950ndate aastate algus oli

Eesti poliitilise ajaloo üks kõige süngemaid hetki, mis määras ära nii kirjanduse kui teatrielu Eestis ja mõjutas seega ka Sanga tõlkevalikuid, mis lähtusid rangest nõukogude tsensuurist. Talveti tõlked on see-eest vabad igasugustest poliitilistest tõmbetuultest. Eriti on kahe situatsiooni erinevus nähtav värsisüsteemide analüüsist, kus Sang lähtus vene eeskujudest, samas kui Talvet lähtus iseenda eelistustest. Siiski on just värssivalikud Talveti puhul erandiks, mille alusel teda justkui ei saaks paigutada (para)lingvistilise suuna esindajaks. Kui Bassnetti sõnul tuli jääda kindlaks lähtetekstile, siis hispaania stroofivormide absoluutne eiramine ja terve värsssteose tõlkimine blank- ja vabavärssi kasutades räägib Bassnettile vastu. Kuid eks ka reeglitel ole erandeid, sest muude sotsiokultuuriliste aspektide puhul võib väita, et Talvet on jätkuvalt Bassnetti suuna esindaja. Nii isiku- ja kohanime kui ka sinatamise ja teietamise puhul jääb Talvet truuks lähtetekstile. Enam-vähem kõik isiku- ja kohanimed on Talvet eestikeelse muganduse kaudu ka oma tõlkesse toonud, jätmata välja ühtki viidet. Nagu vaadeldi 3. peatükis, oli see vastupidine Sanga tõlkevalikutele, kes otsustas keskenduda teatud aspektidele (näiteks kohanime puhul Madridi kontekstile) ning jättis seega muud viited lihtsalt oma tekstist välja, sest teatrilaval oleks see vaid suurt arusaamatust või segadust tekitanud, aitamata kuidagi kaasa näidendi sisu mõistmisele. Samuti sinatamise ja teietamise puhul lähtus Sang pigem oma konkreetsest situatsioonist kui lähtetekstist, sest kui juba seltsimehed teietasid üksteist, siis ei saanud ka lubada, et näiteks teener oleks oma isandat sinatanud.

Kolmanda peatüki analüüsist nähtub seega, et vaatamata sellele, et enamik draama tõlkimise teoreetikuid, kellest käesolevas magistritöös juttu, ei olnud Sanga ajal oma teooriat veel laiemale avalikkusele tutvustanud, võib Sanga siiski lahterdada sotsiokultuurilise suuna järgijate hulka, mille tähtsaimate esindajatena sai vaadeldud Aaltoneni, Perteghellat ja Braga Rierat. Kui Aaltonen rõhutas oma teooriates vajadust võtta semiootikute teooria ja nende orienteeritus teatril, sest iga lugemine ja tõlkimine loob uue sihtteksti, ning asetada lähtetekst just sihtteksti normidesse, siis selliselt saabki kirjeldada kokkuvõtvalt Sanga tõlkestrateegiat. Sang võttis Calderóni teksti (mis oli ilmselt juba vene keelde pandud) ning tõlkis selle Eesti 1950ndate aastate teatrilavale, hoolitsedes, et see vastaks tol hetkel valitsevale tõlkenormile. Nii nagu ka Perteghella ja Braga Riera väitsid, keskendus tõlkija mitte lihtsalt tekstile, vaid pidas tõlkides silmas just lõpp-produkti ehk näidendit. Talveti tehtud versiooni Sanga tõlkest on suurepäraselt ära defineerinud just Perteghella, kes on nimetanud eri tõlkijate koostööd „lapiteki tõlkeks“, sest erinevused

Sanga ja Talveti versioonide vahel lubavad väita, et pigem on Talvet kohati Sanga tõlke järel(e)luuletanud, kui lihtsalt toimetanud.

Talveti enda tõlge näidendist „Elu on unenägu“ järgib (para)lingvistilise suuna põhiteese. Nagu Bassnett, pidas ka Talvet lähteteksti truudust pühaks, keskendudes just lingvistilistele ja paralingvistilistele aspektidele. Talveti originaaltruudus väljendus praktiliselt kõigis analüüsitavates punktides, välja arvatud värsisüsteemi edasi andmisel, mille puhul otsustas Talvet keskenduda teksti sisule, mitte niivõrd vormile. See tähendab aga, et vaatamata Talveti enda sõnadele, et antud punkti strateegia lähtus teatrit silmas pidades, paistab sisu täpse edasiandmise poole pealt (mis siis et teises stroofivormis) siiski Talveti orienteeritus lugejale ning kirjaliku lähteteksti tõlkimisele, mitte muudele tuleviku perspektiividele, sealhulgas näidendi lavastamisele. Loomulikult ei tähenda see, et Talvet ei oleks pidanud ka teatrit silmas, kuid laiemas plaanis Talveti üldstrateegiast lähtuvalt, kattuvad Talveti valikud Waltoni põhimõttega olla tõlkija ning mitte võtta tõlkijana endale ka lavastaja funktsiooni ja kohustusi. Originaaltruudus on tähtsaim aspekt teksti tõlkimisel, sest näidendi lavale toomiseks vajalike muutuste eest saab ja peab hoolitsema juba lavastaja ja teatrimeeskond.

Käesoleva magistritöö aluseks võetud näitekirjanik Calderón on Hispaania kuldajastu kuulsamaid ja viljakamaid näidendite autoreid, kelle sulest pärinevad maailmakuulsad näidendid, mis väärivad nii tõlkimist eesti keelde kui ka lavastamist Eesti teatrilavadel. Arvestades lisaks veel ka ajaloolist ja kultuurilist nihet tolleaegse lähteteksti ja praeguse hetke sihtteksti ja -kultuuri vahel on ääretult tänuväärt tõlkijate ja nende tööviljade olemasolu, vaatamata nende poolt valitud konkreetsetele tõlkestrateegiatele, mistõttu jääb vaid üle tänada Sanga ja Talvetit nende panuse eest eesti tõlkeloomingusse, sest nagu on öelnud ka Ain Kaalep: „just seetõttu, et ei tunta küllaldaselt kogu maailma kultuuri pärandit, ongi meie teatri võimalused ahtamad kui nad olla võiksid,“ (1983: 26) ehk mida rohkem on meil erinevate draamatekstide tõlkeid, seda mitmekülgsem ja avaram on meie teatrikultuur.

BIBLIOGRAAFIA

Analüüsitavad teosed:

Rodríguez Cuadros, E. (ed.). 2009. *La vida es sueño*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-vida-es-sueno--0/> (07.10.2010).

Sang, A. (tõlk.). Daatumita. *Nägematu daam. Näidend 3 päevast (= 3 vaatuses)*. Eesti Kirjandusmuuseum. F 300, M 8:11.

Talvet, J. (tõlk.) 1999. *Elu on unenägu*. Tallinn: Kunst.

Talvet, J. (toim.). 2004. Nähtamatu daam. – Miguel de Cervantes, Lope de Vega, Calderón de la Barca. *Hispaania pärand: "Kuldajastu" komöödia August Sanga ja Aleksander Kurtna tõlkes*. Koost. Riina Schutting, toim. Jüri Talvet. Tallinn: Püha Issidori Kirjastusselts.

Valbuena Briones, A. J. (ed.). (1976) 2009 (Edición 19ª). *La dama duende*. Madrid: Cátedra.

Ynduráin, D. (ed.). 1989. *La vida es sueño*. Madrid: Alianza.

Arhiivimaterjalid:

Eesti Kirjandusmuuseum

Sang, A. (tõlk.). Daatumita. *Nägematu daam. Näidend 3 päevast (= 3 vaatuses)*. Eesti Kirjandusmuuseum. F 300, M 8:11.

Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum

Rakvere Teater. *Nähtamatu daam*. 1952. TMM 8975, T96: 1/29, lk. 1–11.

Rakvere Teater. *Teravmeelne armunu*. 1955. TMM 8975, T96: 1/38, lk. 14.

Eesti Draamateater. *Nähtamatu daam*. 1961. TMM 8629, lk. 43.

Viljandi draamateater „Ugala“. *Kadunud sõrmus*. 1996. TMM 11254, T75: 1/132.

Eesti Draamateater. *Elu on unenägu*. 2000. TMM 11561, lk. 33–51.

Muu bibliograafia:

Aaltonen, S. 1996. *Acculturation of the Other. Irish Milieux in Finnish Drama Translation*. Joensuu: Joensuu University Press.

Aaltonen, S. 2000. *Time-sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society Topics in Translation*. Clevedon/New York: Multilingual Matters.

- Aaltonen, S. 2002.** Research into Theatre Translation: the Challenge of Iceberg. – *Lecture for the application of Docentship. University of Tampere.*
http://lipas.uwasa.fi/hut/english/aaltonen/challenge_of_an_iceberg.doc (10.01.2011).
- Aaltonen, S. 2004.** Targeting in Drama Translation: Laura Ruohonen's Plays in English Translation. – *University of Tampere.*
<http://lipas.uwasa.fi/hut/english/aaltonen/vakki2004.doc> (29.11.2010).
- Alle, A. (toim.) 1949.** EN Kirjanike Liidus. – *Looming*, nr. 1, lk. 126–127.
- Anderman, G. 2005.** *Europe on Stage. Translation and Theatre.* London: Oberon.
- Andresen, N. 1964.** August Sang. Luuletaja ja tõlkemeister, kõigepealt mõtleja. – *Looming*, nr. 7, lk. 1088–1098.
- Aunin, T., Listra, L., Mattisen, H. 1999.** *Väike maailmakirjanike leksikon.* Tallinn: Virgela, lk. 38.
- Baines, R., Marinetti, C., Perteghella, M. (eds.) 2011.** *Staging and Performing Translation: Text and Theatre Practice.* New York: Palgrave Macmillan.
- Bassnett, S. 1985.** Ways through the Labyrinth. Strategies and methods in translating theatre texts. – *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation.* London: Croom Helm, pp. 87–102.
- Bassnett, S. 1991.** Translating for the Theatre: The Case Against Performability. – *TTR: traduction, terminologie, redaction*, vol. 4, no. 1, pp. 99–111.
- Bassnett, S., Lefevere, A. 1998.** *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation.* Clevedon/Philadelphia/Toronto/Sydney/Johannesburg: Multilingual Matters.
- Bassnett, S. (1980) 2002 (Third Edition).** *Translation Studies.* London/New York: Routledge.
- Bell, L. 2000.** *Priest* from Screen to Stage. An adaptation of Jimmy McGovern's Screenplay. – Upton, C.-A. (ed.). *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation.* Manchester UK & Northampton MA: St. Jerome Publishing, pp. 73–83.
- Bowman, M. 2000.** Scottish Horses and Montreal Trains. The Translation of Vernacular to Vernacular. – Upton, C.-A. (ed.). *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation.* Manchester UK & Northampton MA: St. Jerome Publishing, pp. 25–33.
- Braga Riera, J. 2009.** *Classical Spanish Drama in Restoration English (1660–1700).* Madrid: Complutense University of Madrid.
- Brenan, G. 1963.** *The Literature of the Spanish People. From Roman Times to the Present Day.* Harmondsworth: Penguin Books.
- Brisset, A. 1990/1996.** The search for a native language: translation and cultural identity. – Venuti, L. (ed.). *The Translation Studies Reader.* London/New York: Routledge, 2004, pp. 337–368.

- Cameron, D. 2000.** Tradaptation: Cultural Exchange and Black British Theatre. – Upton, C.-A. (ed.). *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*. Manchester UK & Northampton MA: St. Jerome Publishing, pp. 17–24.
- Cameron, K. 2000.** Performing Voices: Translation and Hélène Cixous. – Upton, C.-A. (ed.). *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*. Manchester UK & Northampton MA: St. Jerome Publishing, pp. 101–112.
- Chu Suh, J. 2002.** Compounding Issues on the Translation of Drama/Theatre Texts. – *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, vol. 47, no. 1, pp. 51–57.
- Coelsch-Foisner, S., Klein, H. (eds). 2004.** *Drama Translation and Theatre Practice*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Colford, W. E. 1958.** Introduction. – Calderón. *Life is a Dream*. New York: Barron's Educational Series, Inc, pp. i–xix.
- Dixon, V. 1995.** Hispaania renessanssteater. Tõlk. Anne Lange. – Russell Brown, J. (toim.). *Oxfordi illustreeritud teatriajalugu*. Eesti Teatriliit, Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia Lavakunstikool, lk. 158–191.
- Dovgan, E. 2005.** *Tõlgitavuse sotsioseemiootilistest parameetritest (Ukraina-Eesti ilukirjandustõlgete alusel)*. Magistritöö. Tallinna Ülikool, Filoloogiateaduskond, Eesti Keele Õpetool. Tallinn.
- Edwards, G. (1999) 2008 (Second Edition).** Introduction. The Staging of Golden Age Plays. Translator's Note. – Lope de Vega. *Fuente Ovejuna. The Knight from Olmedo. Punishment Without Revenge*. Oxford: Oxford University Press, pp. vii–xxxv.
- EE 2007.** = Aasmäe, H. (peatoim.). 2007. „Eesti entsüklopeedia“ 15. köide. *Maailma maad*. Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus. Märksõna: Venemaa, lk. 676–685.
- Eesti NSV Teatriühing. 1969.** *Teatrimärkmik 1965–67*. Tallinn: „Eesti Raamat“.
- Eesti NSV Teatriühing. 1975.** *Teatrimärkmik 1972/73*. Tallinn: „Eesti Raamat“.
- Eesti NSV Teatriühing. 1982.** *Teatrimärkmik 1978/79*. Tallinn: „Eesti Raamat“.
- Eesti NSV Teatriühing. 1985.** *Teatrielu 1982*. Tallinn: „Eesti Raamat“.
- Eesti Teatriliit. 1997.** *Teatrielu '96*. Eesti Teatriliit.
- Eesti Teatriliit. 2001.** *Teatrielu 2000*. Eesti Teatriliit.
- Eesti Teatriliit. 2004.** *Teatrielu 2003*. Eesti Teatriliit.
- EKI (Eesti Keele Instituut). 2003.** *Eesti Keele Sõnaraamat ÕS 1999*. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus. Märksõna: nägematu, lk. 520.
- EKI 2006.** = Eesti Keele Instituut. 2006. *Eesti õigekeelsussõnaraamat ÕS 2006*. <http://www.eki.ee/dict/qs/> (04.02.2011).
- EKI 2009.** = Eesti Keele Instituut. 2009. *Eesti keele seletav sõnaraamat. “Eesti keele seletussõnaraamatu” 2., täiendatud ja parandatud trükk*. <http://www.eki.ee/dict/ekss/> (11.03.2011).

- Elam, K. 1988.** *Semiotics of Theatre and Drama*. London/New York: Routledge.
- Elango, Õ. 1994.** Teatripoliitikast Eesti NSV Kunstide Valitsuse päevil (1944–1953). – *Teater.Muusika.Kino*, nr. 8/9, lk. 48–65.
- ELLEN 2010.** = Eesti Kirjandusmuuseum. *Eesti Kultuuriloolise Arhiivi Käsikirjade andmebaas ELLEN*. <http://www2.kirmus.ee:8080/ellen/avalik.do> (06.09.2010).
- El-Shiyab, S. 1997.** Verbal and non-verbal constituents in theatrical texts and implications for translations. – Poyatos, F. (ed.). *Nonverbal Communication and Translation: New Perspectives and Challenges in Literature, Interpretation and the Media*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, pp. 203–213.
- Epner, L. 1990.** *Erikursus draama analüüsist*. Tartu: Tartu Ülikool.
- Epner, L. 1992.** *Draamateooria probleeme I*. Tartu: Tartu Ülikool.
- Epner, L. 1994.** *Draamateooria probleeme II*. Tartu: Tartu Ülikool.
- Epner, L. 2002.** Playing with Classics in Contemporary Estonian Theatre. – *Interlitteraria*, nr.7, vol. I, pp. 117–129.
- Espasa, E. 2000.** Performability in Translation: Speakability? Playability? Or just Saleability? – Upton, C.-A. (ed.). *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*. Manchester UK & Northampton MA: St. Jerome Publishing, pp. 49–62.
- ESTER: August Sang. 2010.** = *E-kataloog ESTER*. Märksõna: August Sang. http://tallinn.ester.ee/search*est/X?SEARCH=August+Sang&searchscope=1 (04.12.2010).
- ESTER: Jüri Talvet. 2010.** = *E-kataloog ESTER*. Märksõna: Jüri Talvet. http://tallinn.ester.ee/search*est/X?SEARCH=J%C3%BCri+Talvet&searchscope=1 (04.12.2010).
- ETA 2010.** = *Eesti Teatri Agentuur*. http://www.teater.ee/teater_eestis/lavastused/ (28.09.2010).
- FESD 2011.** = Colegio Virgen de Atocha de la Fundación Educativa Santo Domingo. Madrid. *Esquema de métrica española. Clases de strofas*. <http://www.cvatocha.com/documentos/estrofas.pdf> (09.03.2011).
- Fischer-Lichte, E. 1992.** *The semiotics of theatre*. Indiana: Indiana University Press.
- Gassner, J., Quinn, E. (eds). 1969.** *The Reader's Encyclopedia of World Drama*. London: Methuen & Co Ltd.
- George, J.-A. 2004.** In Praise of Inauthenticity: “Translating” Medieval and Tudor Plays. – Coelsch-Foisner, S., Klein, H. (eds). *Drama Translation and Theatre Practice*. Frankfurt am Main: Peter Lang, pp. 39–47.
- Hale, T., Upton, C.-A. 2000.** Introduction – Upton, C.-A. (ed.). *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*. Manchester UK & Northampton MA: St. Jerome Publishing, pp. 1–13.
- Hartnoll, P. 1968.** *Lühike teatriajalugu*. Tallinn: „Eesti Raamat“.

- Hion, L. 2002.** Teater kui etendusettevõtte ehk Eesti NSV teatrite majanduspoliitika aastatel 1944–1953. – Epner, L. (koost.) *Teatri ja teaduse vahel*. Tartu: Tartu Ülikool, Eesti kirjanduse õppetool, teatriteaduse ja kirjandusteooria õppetool, *Studia litteraria estonica* 5, lk. 25–41.
- Holmes, J. S. (1988) 1994 (Second Edition).** *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi.
- IES 2011.** = Aula de Lengua Castellana y Literatura. IES Sol de Portocarrero. Almería. *Nociones de métrica*. <http://sapiens.ya.com/auladelengua/metrica.htm> (09.03.2011).
- Johnston, D. 1996.** *Stages of Translation: Interviews and Essays on Translating for the Stage*. Bath: Absolute Classics.
- Johnston, D. 2000.** Valle-Inclán: The Meaning of Form – Upton, C.-A. (ed.). *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*. Manchester UK & Northampton MA: St. Jerome Publishing, pp. 85–99.
- Johnston, D. 2004.** Securing the Performability of the Play in Translation. – Coelsch-Foisner, S., Klein, H. (eds). *Drama Translation and Theatre Practice*. Frankfurt am Main: Peter Lang, pp. 25–38.
- Kaalep, A. 1961.** Rütmi probleemidest luuletõlkes. – *Keel ja kirjandus*, nr. 10, lk. 597–603.
- Kaalep, A. 1962.** Saateks. – Lope Felix de Vega Carpio. *Sevilla täht*. Tallinn: „Loomingu“ Raamatukogu, nr. 45, lk. 3–6.
- Kaalep, A. 1975.** Meie esimese luuletõlkija-antoloogia puhul. – *Keel ja kirjandus*, nr. 5, lk. 309–311.
- Kaalep, A. 1976.** *Peegelmaastikud: luuletõlkeid*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Kaalep, A., Visnap, M. 1983.** Dialoog... – *Teater.Muusika.Kino*, nr. 6, lk. 26–31.
- Kaalep, A. 1999.** Kahest näidendist. – *Akadeemia*, nr. 12, lk. 2608–2609.
- Kaldjärv, K. 2008.** Hispaania romanss. – Eesti Kirjanduse Seltsi Aastaraamat XXXII. *Ain Kaalep 80: konverentsikogumik*. Tartu: Eesti Kirjanduse Selts, lk. 58–73.
- Kalju, P. 1999.** *Teater ja muutus: teatri koht Eesti ühiskonnas 1970ndatest aastatest tänaseni*. Bakalaureusetöö. Eesti Humanitaarinstituut, ühiskonnateooria õppetool. Tallinn. <http://sinine.ehi.ee/ehi/oppetool/lopetajad/piretkalju/> (11.02.2011).
- Kamen, H. 2000.** Suurvõimu heitlikkus. 1500–1700. – Carr, R. (koost.). *Hispaania ajalugu*. Tallinn: Valgus, lk. 155–174.
- Kask, K. 1958.** *Shakespeare Eesti teatrilaval*. Tallinn: Eesti NSV Teatriühingu väljaanne.
- Kask, K. 1987.** *Eesti nõukogude teater 1940–1965. Sõnalavastus*. Tallinn: „Eesti Raamat“.
- Kivirähk, A. 1994.** Enne kui õpiti ujuma. 1950. aastate algus Tallinna Draamateatris. – *Teater.Muusika.Kino*, nr. 8/9, lk. 19–26.
- KNAB 2010.** = Eesti Keele Instituut. 2010. Eesti Keele Instituudi kohanimeandmebaas KNAB. <http://portaal.eki.ee/knab> (15.02.2011).

- Kolk, M. 2001.** Kuidas pöörata liivakella? Interkultuurilisus teatris. – *Sirp*, 25.05., lk. 13.
- Kowzan, T. 1997.** *El signo y el teatro*. Madrid: Arco/Libros.
- Kruus, O. 1995.** *Eesti kirjarahva leksikon*. Tallinn: „Eesti Raamat“.
- Kruus, O., Puhvel, H. 2000.** *Eesti kirjaniike leksikon*. Tallinn: „Eesti Raamat“.
- Kruusberg, P. 1950.** Eesti nõukogude draamakirjanduse arengust. – *Looming*, nr. 7, lk. 879–895.
- Kubo, M. 1993.** Teater riigi alt ära. – *Teater.Muusika.Kino*, nr. 7, lk. 22–26.
- Kull, K., Salupere, S., Torop, P. 2005.** Semiootikal pole algust. – Deely, J. *Semiootika alused*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk. ix–xxv.
<http://www.zbi.ee/~kalevi/kullsaluperetorop.htm> (26.01.2011).
- Landers, C. E. 2001.** *Literary Translation: A Practical Guide*. Clevedon/Buffalo/Toronto/Sydney: Multilingual Matters.
- Lázaro-Tinaut, A. 2009.** Diálogo desapasionado con Jüri Talvet, poeta. – *La Nausea*, 31/07. <http://lanausea2000.blogspot.com/2009/07/dialogo-desapasionado-con-juri-talvet.html> (05.10.2010).
- Leech, C. 1961.** *Shakespeare's Tragedies and Other Studies in Seventeenth Century Drama*. London: Chatto and Windus.
- Lefevere, A. 1992.** *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London/New York: Routledge.
- Lefevere, A. 1998.** Acculturating Bertolt Brecht. – Bassnett, S., Lefevere, A. (eds). *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Clevedon/Philadelphia/Toronto/Sydney/Johannesburg: Multilingual Matters, pp. 109–122.
- Liivak, L. 2006.** Elu on unenägu maailmateatris. – *Eesti Päevaleht*, 04.11.
<http://www.epl.ee/artikkel/361329> (03.02.2011).
- Liivaku, U., Meriste, H. 1975.** *Kuidas seda tõlkida. Järeltormatusest eestinduseni*. Tallinn: Valgus.
- Maaring, A. 2008.** TÜ professor Jüri Talvet ja emeriitprofessor Vambola Raudsepp pälvisid Tartu linna medali. – *Tartu Ülikooli 2008. aasta pressiteated*.
<http://www.ut.ee/400616> (17.11.2010).
- Mallene, E. 1964.** Paar küsimust ja kostmist juubeli lävel. – *Sirp ja Vasar*, nr. 30, 24.07., lk. 5.
- Mallene, E. 1971.** August Sanga mõttearendusi tõlkeilukirjandusest. (Intervjuu August Sangaga 1969. aasta mais. Mahakirjutus magnetofonilt) – *Keel ja Kirjandus*, nr. 8, lk. 488–490.
- Marín, J. M. 1990.** *La revolución teatral del Barroco*. Madrid: Anaya.

- Meech, A. 2000.** The Irrepressible in Pursuit of the Impossible Translating the Theatre of the GDR. – Upton, C.-A. (ed.). *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*. Manchester UK & Northampton MA: St. Jerome Publishing, pp. 127–137.
- Merilai, A., Saro, A., Annus, E. (2003) 2007.** *Poeetika. Gümnaasiumiõpik*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Muru, K. 1974.** Noor August Sang. – *Looming*, nr. 7, lk. 1206–1214.
- Mälk, M. 1950.** Lõpuni hävitada kodanlik natsionalism meie kultuurielus. – *Looming*, nr. 5, lk. 529–534.
- Märka, V. 2006.** Kolmas mask. Eesti kutselise teatri sünniloo käsitlused tänapäeva lavadel. – *Teater.Muusika.Kino*, nr. 12, lk. 36–42.
- Nagy, A. 2000.** A Samovar is a Samovar is a Samovar. Hopes and Failures of the Author as the Object and Subject of Translation. – Upton, C.-A. (ed.). *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*. Manchester UK & Northampton MA: St. Jerome Publishing, pp. 151–158.
- Neimar, R. 1994.** 1940ndate lõpp, 1950ndate algus Eesti teatrielus. Sisseelamiseks. – *Teater.Muusika.Kino*, nr. 8/9, lk. 17–18.
- Newmark, P. (1988) 2003 (Eight Impression).** *A Textbook of Translation*. New York: Longman.
- Nicolarea, E. A. 2002.** Historical overview of a Theoretical Polarization in Theater Translation. – *Translation Journal*, vol. IV, nr. 4.
<http://accurapid.com/journal/22theater.htm> (21.09.2010).
- Nigro, K. 2000.** Getting the Word Out: Issues in the Translation of Latin American Theatre for US Audiences. – Upton, C.-A. (ed.). *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*. Manchester UK & Northampton MA: St. Jerome Publishing, pp. 115–125.
- Nirk, E., Sõgel, E. 1975.** *Eesti kirjanduse biograafiline leksikon*. Eesti NSV Teaduste Akadeemia Keele ja Kirjanduse Instituut. Tallinn: „Eesti Raamat“.
- Normet, I. (koost.) 2001.** *Lavastajaraamat. 12 intervjuud Eesti lavastajatega*. Tallinn: Eesti Teatriliit, Eesti Muusikaakadeemia, Kõrgem Lavakunstikool.
- Olesk, P. 2005.** Jüri Talveti aeg. – *Keel ja kirjandus*, nr. 12, lk. 1001–1004.
- Palli, I. 2006.** Suvesära akna taga... – *Maaleht*, 23.02.
<http://paber.maaleht.ee/?page=Elu&grupp=artikkel&artikkel=5097> (02.11.2010).
- Palu, T. 1997.** Teatrisemiootika. – *Teater.Muusika.Kino*, nr. 11.
http://www.temuki.ee/arhiiv/arhiiv_vana/Teater/0008.htm (09.12.2010).
- Pavis, P. 1982.** *Languages of the stage: Essays in the Semiology of the Theatre*. New York: Performing Arts Journal Publications.
- Pavis, P. 1989.** Problems of translation for the stage: interculturalism and post-modern theatre. Translated by Kruger, L. – Scronicov, H., Holland, P. (eds). *The Play Out of*

Context: Transferring Plays from Culture to Culture. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 25–44.

Pavis, P. 1992. *Theatre at the Crossroads of Cultures*. London: Routledge.

Pavis, P. 1998. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis*. Toronto/Buffalo: University of Toronto Press.

Perteghella, M. 2004. A Descriptive-Anthropological Model of Theatre Translation. – Coelsch-Foisner, S., Klein, H. (eds). *Drama Translation and Theatre Practice*. Frankfurt am Main: Peter Lang, pp. 1–23.

Poyatos, F. 1983. *New Perspectives in Nonverbal Communication. Studies in Cultural Anthropology, Social Psychology, Linguistics, Literature, and Semiotics*. Oxford/New York/Toronto/Sidney/Paris/Frankfurt: Pergamon Press.

Poyatos, F. (ed.). 1997. *Nonverbal Communication and Translation: New Perspectives and Challenges in Literature, Interpretation and the Media*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Põldmäe, J. (1978) 2002 (teine trükk). *Eesti värsiõpetus*. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus.

RAE 2001. = Real Academia Española. 2001 (La 22.^a edición). *Diccionario de la lengua española*. <http://www.rae.es/rae.html> (02.02.2011).

Rajamets, H. 1959. Mõningaid märkusi riimi kohta. – *Looming*, nr. 10, lk. 1571–1578.

Raudsik, S. 1969. *Lääne-Euroopa teatri ajalugu*. Eesti NSV Kõrgema ja Kesk-Erihariduse Ministeerium. Teaduslik-metoodiline Kabinet. Tallinn.

Rähesoo, J. 2000. Pildi sees olek: jooksev üldistuskatse. – *Teater.Muusika.Kino*, nr. 12, lk. 10–14.

Rähesoo, J. 2002. Within the Picture: The Last Ten Years in Estonian Theatre. – *Interlitteraria*, nr.7, vol. I, pp. 73–82.

Samma, O. 1962. Üht-teist tõlkimisest ja tõlkijatest. – *Keel ja Kirjandus*, nr. 7, lk. 385–392.

Sang, A. 1940. Mõtteid ja vaatlusi Eesti värsitõlkest. – *Looming*, nr. 3, lk. 318–328.

Sang-Merilaas, K. 1974. August Sanga tõlgete bibliograafia (1936 – 1. dets. 1973). – Sang, A. *Laenatud laulud. II. Luuletõlkeid*. Tallinn: Eesti Raamat, lk. 347–381.

Schutting, R. ja G. 1999. *Teine teater. XX. sajandi alguse režiieksperiment kommentaaride ja järelsõnaga*. Tallinn: Kirjastuskeskus.

Scolnicov, H. Holland, P. (eds). 1989. *The Play Out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.

Semper, J. 1947. Eesti nõukogude kirjanduse arenguteed ja ülesanded. – *Looming*, nr. 1, lk. 6–30.

Snell-Hornby, M. 1997. "Is this a dagger which I see before me?" The non-verbal language of drama. – Poyatos, F. (ed.). *Nonverbal Communication and Translation: New*

Perspectives and Challenges in Literature, Interpretation and the Media.

Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, pp. 187–201.

Snell-Hornby, M. 2006. *The Turns of Translation Studies: New paradigms or shifting viewpoints?* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Snell-Hornby, M. 2007. Theatre and Opera Translation. – Kuhiwczak, P., Littau, K. (eds), *A Companion to Translation Studies*. Clevedon: Multilingual Matters, pp. 106–119.

Zatlin, P. 2005. *Theatrical Translation and Film Adaptation: A Practitioner's View*. Clevedon/Buffalo/Toronto: Multilingual Matters.

Zuber, O. 1980. *Languages of Theatre. Problems in the Translation and Transposition of Drama*. Oxford/New York/Toronto/Sidney/Paris/Frankfurt: Pergamon Press.

Zuber-Skerritt, O. 1984. *Page to Stage: Theatre as Translation*. Amsterdam: Rodopi.

Zuber-Skerritt, O. 1988. Towards a Typology of Literary Translation: Drama Translation Science. – *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, vol. 33, no. 4, pp. 485–490.

Žirmunski, V. 1967. Hispaania rahvusliku teatri kujunemine. Lope de Vega ja tema koolkond. Hispaania barokk-kirjandus. – Aleksejev, M., Žirmunski, V., Mokulski, S., Smirnov, A. *Väliskirjanduse ajalugu. Keskaeg ja renessanss*. Tallinn: Valgus, lk. 369–393.

Talvet, J. 1981. Ain Kaalepi *Poetica Ibérica*. – *Keel ja Kirjandus*, nr. 6, lk. 368–376.

Talvet, J. 1991. Hispanistikast ja selle taustadest Eestis. – *Keel ja Kirjandus*, nr. 8, lk. 477–484.

Talvet, J. 1999. Calderóni filosoofiline draama. – Pedro Calderón de la Barca. *Elu on unenägu*. Tõlkinud Jüri Talvet. Tallinn: Kunst, lk. 143–165.

Talvet, J. 2002. The (Im)possibility of a Postmodern Calderón? – *Interlitteraria*, nr. 7, vol. I, pp. 183–195.

Talvet, J. 2004. Hispaania „kuldajastu“ komöödiaid August Sanga ja Aleksander Kurtna tõlkes. – Miguel de Cervantes, Lope de Vega, Calderón de la Barca. *Hispaania pärand: „Kuldajastu“ komöödia August Sanga ja Aleksander Kurtna tõlkes*. Koost. Riina Schutting, toim. Jüri Talvet. Tallinn: Püha Issidori Kirjastuselts, lk. 7–25.

Talvet, J. 2006a. Calderón: maailm on teater ja elu on unenägu. – Pedro Calderón de la Barca. *Suur maailmateater*. Tõlk. Jüri Talvet. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk. 7–32.

Talvet, J. 2006b. Uusaegse müüdi lähteil: autor Tirso de Molina ja Don Juan ehk noore mehe taime iginäss. – Pedro Calderón de la Barca. *Sevilla pilkaja ja kivist külaline*. Tõlk. Jüri Talvet. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk. 7–51.

Talvet, J. 2006c. Mõtteid tänapäeva tõlkefilosoofiast. Kas antropofaagia või sümbioos? – *Keel ja Kirjandus*, nr. 5, lk. 353–364.

Torop, P. 1984. August Sanga tõlkijakreedost. – *Edasi*, nr. 207, 08.09., lk. 4–5.

- Tormis, L. 1978.** *Eesti teater 1920–1940: sõnalavastus*. Eesti NSV Teaduste Akadeemia Ajaloo Instituut. Tallinn: „Eesti Raamat“.
- TÜ 2010.** = Tartu Ülikool, Kultuuriteaduste ja Kunstide Instituut, Maailmakirjanduse õppetool. <http://xserve.ku.fl.ut.ee/JTalvet.html> (17.11.2010).
- Veidemann, R. 2010.** Jüri Talveti luulepiiriületamised. – *Postimees*, 25.08. <http://www.postimees.ee/?id=304540> (18.11.2010).
- Voitka, A. 2007.** *Lõuna-Eesti Teater aastatel 1948–1951: tegevus ja sulgemise põhjused*. Üliõpilastöö. Tallinna Ülikool, Ajaloo Instituut, Ajaloo osakond. Tallinn.
- Väljataga, M. 2004.** August Sang, lihtsuse luulendaja. – *Eesti Päevaleht, Arkaadia*, 04.06. <http://www.epl.ee/?artikkel=266816> (09.09.2010).
- Walton, M. J. 2001.** Page or Stage: a Response to Helène Foley. – *Illinois Classical Studies*, vol. 26, pp. 77–80.
- Walton, M. J. 2006.** *Found in Translation. Greek Drama in English*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wickham, G. (1985) 1992 (Second Edition).** *A History of the Theatre*. London: Phaidon Press Ltd.
- Übersfeld, A. 1989.** *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.

LISAD

Lisa 1. Hispaania kuldajastu näidendite lavastamine Eesti teatrites

- 1923 oktoober Draamateatris – Lope de Vega “Naiste mäss” (*Fuente Ovejuna*).
Tõlkinud Marta Sillaots.
Lavastaja P. Sepp, lavakujundus A. Tuurand. (Tormis 1978: 424)
- 1924 september Vanemuises – Calderón „Elu on unenägu“ (*La vida es sueño*).
Tõlkinud Jaan Pert. (ELLEN 2010)
Lavastaja J. Põder, lavakujundus V. Haas. (Tormis 1978: 429)
- 1924 september Endlas – Calderón „Nägematu külaline“ (*La dama duende*).
Tõlkinud Woldemar Mettus.
Lavastaja W. Mettus. (*ibid.*: 458)
- 1926 jaanuar Vanemuises – Calderón „Nägemata külaline“ (*La dama duende*).
Tõlkinud Woldemar Mettus.
Lavastaja J. Põder, lavakujundus V. Haas. (*ibid.*: 431)
- 1928 november Pärnu Töölisteatris – Lope de Vega “Naiste mäss” (*Fuente Ovejuna*). Tõlkinud Marta Sillaots.
Lavastaja A. Särev, lavakujundus F. Hantsov. (*ibid.*: 454)
- 1933 detsember Tallinna Töölisteatris – Lope de Vega “Naiste mäss” (*Fuente Ovejuna*). Tõlkinud Marta Sillaots.
Lavastaja A. Särev, lavakujundus H. Tamm. (*ibid.*: 451)

[Nende tekstide tõlkeid ei ole kahjuks säilinud.]

- 1951, 7. aprill RAT Vanemuises – Lope de Vega „Koer heintel“ (*El perro del hortelano* ehk „Aedniku koer“). (*ibid.*: 545) Tõlkinud Valeria Villandi. (Talvet 2004: 18)
Lavastaja E. Kaidu, kunstnik G. Sander. (Kask 1987: 545)

- 1951, 25. aprill V. Kingissepa nim. TRA Draamateatris – Lope de Vega „Tantsuõpetaja“ (*El maestro del danzar*). Tõlkinud August Sang.
Lavastaja A. Särev, kunstnik H. Mitt. (Kask 1987: 540)

- 1951, 6. detsember Lydia Koidula nim. Pärnu Draamateatris – Calderón „Armastusega ei naljatata“ (*No hay burlas con el amor*). Tõlkinud August Sang.
Lavastaja P. Mäeots, kunstnik U. Halla. (*ibid.*: 550)

- 1952, 2. veebruar Rakvere Teatris – Calderón „Nähtamatu daam“ (*La dama duende*). Tõlkinud August Sang.
Lavastaja E. Parve, kunstnik V. Mölder. (*ibid.*: 553)

- 1955, 3. detsember Rakvere Teatris – Lope de Vega „Teravmeelne armunu“ (*La discreta enamorada*). Tõlkinud Kulno Süvalep.
Lavastaja K. Süvalep, kunstnik V. Mölder. (TMM 8975, T96: 1/38, lk. 14)

- 1961, 17. märts ENSV Riikliku Konservatooriumi lavakunstikateedri diplomietendus Eesti Draamateatris: I lend – Calderón „Nähtamatu daam“ (*La dama duende*). Tõlkinud August Sang.
Lavastaja I. Tammur, lavakujundus H. Uustalu. (Kask 1987: 557)

- 1965, 15. oktoober Eesti NSV Riiklikus Vene Draamateatris – Tirso de Molina „Vaga Marta“ (*Marta la piadosa*). Tõlkija teadmata.
Lavastaja V. Ogloblin, kunstnik M. Vannas. (Eesti NSV Teatriühing 1969: 502)

- 1972, 22. oktoober Rakvere Teatris – Lope de Vega „Tantsuõpetaja“ (*El maestro del danzar*). Tõlkinud August Sang.
Lavastaja U. Väljaots (külalisena), kunstnik U. Kärbis (külalisena). (Eesti NSV Teatriühing 1975: 353)

- 1979, 21. juuni Eesti NSV Riiklikus Noorsooteatris – Cervantes „Imeteater“: kolm ühevaatuselist näidendit „Salamanca koobas“ (*La cueva de Salamanca*), „Lobisejad“ (*Los habladores*) ja „Imeteater“ (*El retablo de las maravillas*). Tõlkinud Aleksander Kurtna. Luuletõlked Juhan Viiding.
Lavastaja V. Jürisson, kunstnik J. Vaus (külalisena). (Eesti NSV Teatriühing 1982: 390)

- 1982, 17. aprill L. Koidula nim. Pärnu Draamateatris – Lope de Vega „Tantsuõpetaja“ (*El maestro del danzar*). Tõlkinud August Sang.
Lavastaja V. Rummo, kunstnik U. Uibo. (Eesti NSV Teatriühing 1985: 270–271)

- 1996, 15. märts Viljandi draamateatris Ugala – Tirso de Molina „Kadunud sõrmus“. [Hispaania keelse originaali ja tõlkija kohta täpsed andmed puuduvad, kuid näidendi kavalehel tänatakse Riina ja German Schuttingut nende abi eest. (TMM 11254, T75: 1/132)]
Lavastaja A. Noormets, lavakujundus P. Pangsepp. (Eesti Teatriliit 1997: 199)

- 2000, 9. detsember Draamateatris – Calderón „Elu on unenägu“ (*La vida es sueño*).
Tõlkinud Jüri Talvet.
Lavastaja I. Normet, kunstnik E.-L. Semper. (Eesti Teatriliit 2001: 241)

- 2003, 3. oktoober Vene Teatris – Calderón „Armuviiirastus“. Tõlkinud T. Štšepkina-Kupernik.
Lavastaja G. Trostjanetski (Peterburi), kunstnik V. Firer (Peterburi). (Eesti Teatriliit 2004: 297–298)

- 2010, 10. juuni Rakvere Kolmainu kirikus – Calderón „Suur maailmateater“ (*El gran teatro del mundo*). Tõlkinud Jüri Talvet.
Lavastaja T. Alte, kunstnik J. Käen. (ETA 2010)

Lisa 2. Näidendi „Nähtamatu daam“ sisukokkuvõte August Sanga tõlke põhjal

Esimene vaatus.

Don Manuel jõuab koos oma teenri Cosmega Madridi ning nad on teel don Manueli sõbra don Juani juurde, kes pakkus võimalust enda juures ööbida Madridis oleku ajal. Neile lähenevad looritatutena don Juani õde donja Ángela ja tema teenijanna Isabel, paludes don Manuelil peatada neid jälitavad kaks meesterahvast, kelleks osutuvad donja Ángela teine vend don Luis ja tema teener Rodrigo. Naised ise kiirustavad edasi, ilma et ennast identifitseeriks. Don Manuel ja Cosme peatavad mehed, kuid don Manuel on sunnitud don Luisiga vehklema. Ligi astuvad don Juan ja tema täditütar Beatriz oma teenijannaga ning kui don Juan ja don Manuel üksteist ära tunnevad, lõppeb kahevõitlus ja suundutakse don Juani juurde. Don Luis jääb maha, et jätta hüvasti donja Beatriziga, üritades viimast komplimentidega meelitada, kuid donja Beatriz ei ole don Luisist huvitatud.

Donja Ángela on samal ajal jõudnud vendade koju, kus ta kurdab Isabelile oma kurba saatust olla lesk ja suletud oma vendade koju, nii et oma väljas käimist peab ta varjama. Kui don Luis tagasi jõuab ja kõigest juhtunust oma õele räägib, tekib donja Ángelas uudishimu don Manueli näha. Isabel käib välja võimaluse külastada don Manueli läbi salaukse, mis on donja Ángela ja don Manueli tubade vahel ja mida don Manueli toas varjab kapp. Donja Ángela ja Isabel sorivad don Manueli ja Cosme reisikohvrites. Donja Ángela leiab don Manueli kohvrast naise pildi ja võtab selle kaasa, kuid see-eest jätab ta kirja don Manueli padjale. Isabel leiab Cosme kukrus sorides raha ning asendab selle sütega. Kui don Manuel ja Cosme tagasi jõuavad ja korralageduse leiavad, arvab Cosme, et vaimud on käinud. Don Manuel avastab donja Ángela jäetud kirja ning jõuab järeldusele, et tegemist on don Luisi armastatuga.

Teine vaatus.

Müsteerium jätkub. Cosme arvab endiselt, et asjasse on segatud vaimud, don Manuel aga et don Luisi armastatu. Donja Ángela, donja Beatriz ja Isabel arutavad don Manueli kirja ning mida edasi teha ja kuidas kokkusaamist planeerida. Donja Ángela tundub olevat don Manueli armunud, kuid ta peab olema väga ettevaatlik, et ta vennad asjast aru ei saaks. Tuleb välja, et nii don Juan kui don Luis on mõlemad armunud oma täditütresse Beatrizi, kuid viimane ei vasta don Luisi tunnetele, mistõttu on mees halvas tujus. Don Luis kuuleb pealt donja Ángela ja donja Beatrizi juttu don Manuelist ja võimalikust kohtumisest donja

Ángela ja don Manueli vahel, kuid ei saa asjadest õigesti aru, välja arvatud tõsiajast, et donja Beatriz on tema venda don Juani armunud. Don Manuel, kes on majas toimunud väga huvitatud, peab tegelema teise teemaga ning käib seetõttu Cosmega tihti majast väljas.

Don Manuel ja Cosme jõuavad don Juani majja tagasi ning leiavad oma ruumidest eest Isabeli korviga, kuid Isabelil õnnestub pääseda, ilma et don Manuel ja Cosme saaksid aru, kust kaudu ta tuli ja läks. Vaatamata juhtunule, otsustavad naised siiski jätkata plaaniga, mille tulemusel saaksid donja Ángela ja don Manuel donja Ángela juures kokku, ilma et don Manuel teaks, kelle majas ta viibib. Don Manuel ja Cosme sätivad end õhtul kodunt välja minema, kuid unustavad olulised dokumendid maha ja on sunnitud tagasi pöörduma ning nii leiavad nad eest donja Ángela, kelle ilu don Manuel kiidab. Don Manuel ähvardab donja Ángelat, et ta endast räägiks, mille tulemusel donja Ángela avaldab, et ta ei ole don Luisi armastatu, vaid et ta on tema kodus vang. Ka donja Ángelal õnnestub põgeneda salaukse kaudu, ilma et don Manuel ja Cosme aru saaksid, kust kaudu ta tuli ja läks.

Kolmas vaatus.

Donja Ángelal õnnestub korraldada don Manueliga kokkusaamine, mille tulemusel talutatakse don Manuel läbi linna donja Ángela korterisse, ilma et don Manuelil aimugi oleks, kus ta asub. Kohtumisel osaleb ka donja Beatriz. Don Manuel on vapustatud donja Ángela ilust. Don Juan kuuleb hääli donja Ángela korterist ja läheb uurima. Isabel viib kiiruga don Manueli läbi salaukse viimase korterisse tagasi, mille tagajärjel saavad don Manuel ja Cosme salauksest aimu. Samal ajal veenab donja Ángela oma venda, et donja Beatriz läks tagasi koju, kuigi tegelikult peitis Beatriz end lihtsalt ära. Don Juan läheb Beatrizi otsima. Hetkeks on rahu ja Isabel saab käsu don Manuel tagasi tuua, kuid pimeduses toob tagasi läbi salaukse hoopiski Cosme. Siis saabub aga järsku don Luis, kes kuuleb donja Ángela ja don Manueli korterite vahelt hääli (sealt kaudu pages nüüd Cosme) ja läheb uurima, mis toimub, ning leiab end don Manueli korterist. Kõik, peale don Manueli, peidavad ennast ning don Manuel ja don Luis astuvad kahevõitlusse, et don Luis saaks perekonna au kaitsta. Vahepeal kahevõistlus peatub, kuna don Luisi mõök läheb pooleks ja don Manuel annab talle võimaluse uus tuua. Don Luis paneb don Manueli igaks juhuks luku taha, kuid donja Ángela saabub läbi salaukse ja selgitab, et don Luis on tema vend ning et kuigi ta armastab don Manueli, ei saa nad koos olla. Kui don Luis tagasi jõuab, kaitseb don Manuel tema ees donja Ángelat ning lõpuks annavad don Luis ja don Juan oma nõusoleku abieluks. Samuti annab donja Beatriz oma nõusoleku don Juanile

temaga abielluda. Cosme pöördub publiku poole ja väidab, et vaatamata mõistatuse lahenemisele, pole teada, kas naiste puhul on tegemist inglite või kuraditega.

Lisa 3. Näidendi „Elu on unenägu“ sisukokkuvõte Jüri Talveti tõlke põhjal

Esimene vaatus.

Meheks rietatud Rosaura ja tema teener Clarín suunduvad Poola õukonda, et kätte maksta Moskva vürtsile Astolfole, kes lubas Rosauraga abielluda, kuid tegelikult jättis maha. Ta kannab endaga kaasas mõõka, mis kuulus ta isale, kellega aga ei ole kunagi kohtunud. Rosaura jõuab Poola õõ hakul ja kukub hobuselt, kes jookseb minema, mistõttu on ta sunnitud jalgsi edasi minema mööda mäe külge. Ta näeb kauguses tuld ja suundub selle poole. Seal on sündidest saadik olnud vangis Segismundo, kes kurdab monoloogis oma kurba saatust. Segismundo ei mõista, miks ta on vang, kui kõik teised elusolendid, isegi kalad, on vabad.

Segismundo valvur Clotaldo peatab Rosaura ja Claríni ning viib nad kuninga ette, kuna mitte keegi ei tohi Segismundo olemasolust teada saada. Clotaldo tunneb Rosaura mõõgas ära enda oma, mistõttu taipab, et Rosaura on tema järeltulija ja seetõttu võitleb dilemmaga teenida oma kuningat või võidelda oma poja eest. Samal ajal kuningapalees teeb Astolfo abieluettepaneku oma täditütrele Estrellale, kuna nad on mõlemad kuninga õelapsed ja kuna kuningal endal lapsi ei ole, siis nende kahe liit oleks esimene valik troonile.

Kuningas Basilio otsustab aga teavitada õukonda oma poja olemasolust, kelle ta määras pärast sündi vangikongi, kuna ettekuulutuse järgi pidi temast saama vägivaldne ja türanlik valitseja. Oma südametunnistuse rahustuseks soovib Basilio nüüd anda aga oma pojale võimaluse, kuid teatab, et kui see ei toimi, siis saadab ta oma poja taas vangikongi ja annab trooni oma õelastele. Rosaurale ja Clarínile, kelle Clotaldo otsustas siiski kuninga ette tuua, antakse armu, kuna Segismundo saladus on juba avalik. Rosaura tunnistab Clotaldole, et see on Astolfo, keda ta on tulnud tapma, nii et Clotaldo on taas kahe vahel, kas aidata oma tütart või olla lojaalne oma riigile ja kuningavõimule.

Teine vaatus.

Basilio käsul Segismundo uimastatakse, viiakse kuningapaleesse ja talle antakse tema sünnipärane õigus olla kuningas, kuid samal ajal jäetakse lahtiseks võimalus, et tegemist on vaid unenäoga, juhul kui Segismundo osutub siiski vägivaldseks valitsejaks. Segismundo käitub kui türann. Ta viskab teenri rõdult alla, üritab vägistada Rosaurat, kes jäi õukonda Estrella õuedaamina, haavab Clotaldot, kes üritab kaitsta oma tütart ning peab

kahevõitlust Astolfoga. Basilio otsustab seepeale taas Segismundo uimastada ja vangitorni saata.

Astolfo kurameerib Estrellaga, et olla kindel nende liidus ja õiguses troonile. Ta tunneb ära Rosaura, kes Estrella õuedaamina kasutab nime Astrea. Rosaura suudab ajada Astolfo ja Estrella tülli, nii et nad lähevad lahku. Päev lõpeb Segismundoga vangitornis, kus ta küsib endalt, kas kõik juhtunu oli tõepoolest vaid uni.

Kolmas vaatus.

Poola rahvas, kes on teada saanud printsi olemasolust, otsustab korraldada mässi ja vabastab Segismundo vangist, ajades ta eelnevalt segi teenri Claríniga. Segismundo lubab Clotaldole lahkuda, et ta saaks minna teenima oma kuningat. Kuningas mõtleb, mida mässi suhtes ette võtta, arutades seda kõigepealt Astolfo ja siis Estrellaga. Lõpuks otsustab ta oma pojaga trooni pärast võidelda. Rosaura on otsustanud tappa Astolfo ja selgitab esmalt oma isale miks ning seejärel ka Segismundole, kellelt palub abi oma au taastamiseks. Segismundo otsustab Rosaurat aidata.

Toimub lahing kuninga ja printsi vägede vahel ning Segismundo võidab. Ainus, kes lahingus surma saab on Clarín, kes otsustas lahingust kõrvale jääda ning peitis ennast ära. Kuningas ja prints on vastamisi ja kuningas viskub Segismundo jalge ette, et ettekuulutus saaks tõeks, kuid selle asemel Segismundo andestab oma isale. Vastutasuks loovutab Basilio oma trooni Segismundole.

Kuningana otsustab Segismundo, et Astolfo peab täitma oma lubadust Rosaura ees ja temaga abielluma. Algul on Astolfo vastu, kuna arvab, et Rosaura ei ole aadlisoost, kuid siis avaldab Clotaldo kõigile, et Rosaura on tema tütar ning Astolfo nõustub. Segismundo otsustab abielluda Estrellaga.

Lisa 4. Näidendite kavalehed

„Nähtamatu daam“ Rakvere teatris, 1952. aastal (TMM 8975, T96: 1/29, lk. 1–3).

1
10.11.1952
11695

TEATRI REPERTUAARIS:

A. Hindi näidend

TUULINE RAND

=====

D. Šišeglovi näidend

PÕGENEMINE

=====

A. Brodele näidend

ÕPETAJA STRAUME

=====

A. Ostrovski komöödia

Belugini naisevõtt

RAKVERE TEATER

**NÄHTAMATU
IDAAAM**

Calderoni komöödia
3 vaatuses

RAKVERES,
1952. a.

8975
T96: 1/29

RAKVERE TEATER

NÄHTAMATU DAAM

Calderoni komöödia 3 vaatuses

Lavastus *Enn Parve*
Lavakujundus *Voldemar Mölder*
Kostüümikavandid *Erika Torger*
Kostüümid *Athalie Pilden*
Valgustus *Raimond Vaska*

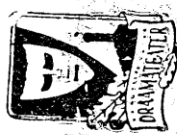


K A A S T E G E V A D :

Don Manuel	<i>Harald Metsis</i>
Don Luis	<i>Voldemar Pahlkla</i>
Don Juan	<i>Aleksander Viilma</i>
Cosme, don Manueli teener	<i>Bruno Mitt</i>
Rodrigo, don Luisi teener	<i>Sulev Saarup</i>
Donna Angela	<i>Lulo Purre</i>
Donna Beatriz	<i>Erika Torger</i>
Isabel, donna Angela teenijanna	<i>Lydia Tall</i> <i>Leida Rammo</i>

Teatri peanäitejuht — *Enn Parve*

4:



NÄHTAMATU DAAM

Calderoni komöödia 3 vaatuses, 12 pildis

Lavastaja:

Eesti NSV teeneline kunstitegelane
ILMAR TAMMUR

Assistent:

HANNO KALMET

Muusikiline seade:

JAAAN SAUL

Likumisejuht:

Eesti NSV teeneline kunstitegelane
HELMİ TOHVELMANN

Vehiklemisestend:

OLEV PIIRSAU

Lavakujundus:

HELGE UUSTALU

TEGELASED:

Don Manuel Mikko Mikiver

Don { Mati Klooren

Don { Ain Jürison

Cosme — Don Manuelli

teenet Tõnu Aay

Rodrigo — Don Luisi teenet. Sander Raus

Dona Angela Meeli Sõbi

Dona Beatriz Elli Pundist

Isabel — Dona Angela

teenijanna Maila Rätas

Etendust juhib:

MADIS OJAMAA

Teatri peanäitejuht:

Eesti NSV teeneline kunstitegelane

ILMAR TAMMUR

„Elu on unenägu“ Draamateatris, 2000. aastal (TMM 11561, lk. 33–36).

Pedro Calderón de la Barca

ELU ON UNENÄGU

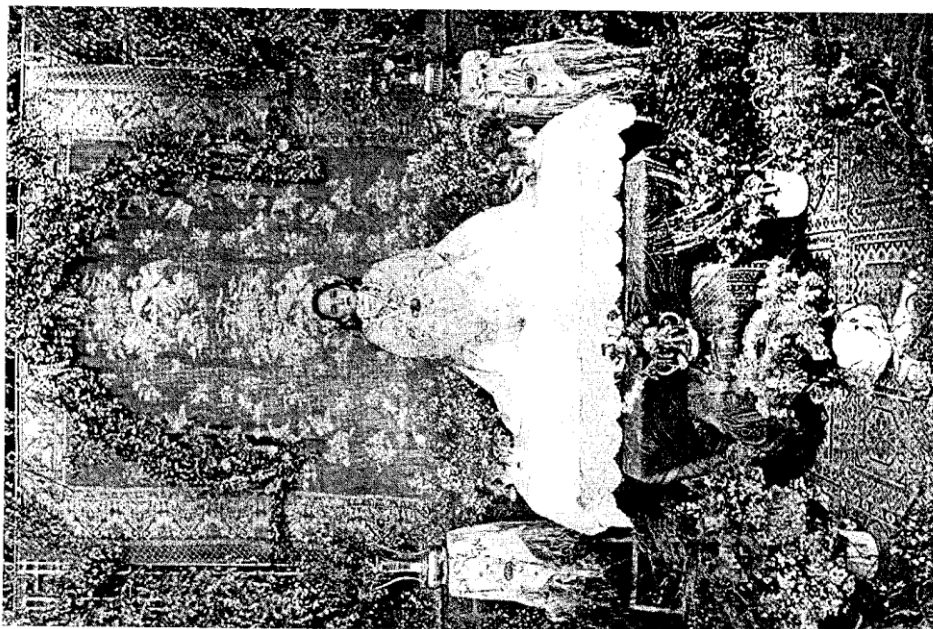
(*La vida es sueño*, 1635)
Draama 2 vaatuses

Tõlkija Jüri Talvet

Lavastaja Ingo Normet

Kunstnik Ene-Liis Semper

Lavastuses on kasutatud Philipp Glass'i muusikat



Cristina Carcía Rodero foto

Esietendus Eesti Draamateatri suures saalis
9. detsembril 2000

Etenduse juht	JOHANNES TAMMSALU	Osades:	
Valguse kujundaja	RAIVO PARRIK	Rosaura, aadlidaam	ELINA REINOLD
Valgustajad	RAIDO TALVEND ja HILJA IRDLA	Segismundo, prints	TIIT OJASOO
Lavameistrid	HEITI VÕSA ja TARVO ELBLAUS	Clotaldo, vana aadlik	MARTIN VEINMANN
Helindaja	JAAAN ALLIKMAA	Estrella, infanta	KÜLLI REINUMÄGI
Rekvisiitor	MAIE MEI	Pasun, narr	MAIT MALMSTEN
Jumestajad	HELVE KELLER, REET URBSOO, KRISTEL MUTT ja HELI OJASSOO	Basilio, Poola kuningas	GUIDO KANGUR
Kostümeerija	KADRI VARBLANE	Astolfo, Moskvamaa vürst	ANDRES PUUSTUSMAA
Tehniline direktor	AIN JÜRISSE	Õukondlased, valvurid ja rahvas:	ELLE KULL
Etendusteenistuse juht	TOIVO KAEV		ESTER PAJUSOO
Dekoratsioonid valmistanud	PEETER LOIT, JUHO KOKAMÄGI ja VALTER HAASMA		MEELI SÖÖT
KÜLLIKI FALKENBERGI juhendamisel			TÕNU AAV
Kostüümid õmmelnud	LÜTSIA PEDASTIK, URVE LERMAN, JANA WOLKE ja INGE VAGISTRÖM		JAAANUS ORGULAS
HELMi TOOMSALU juhendamisel			TAAVI EELMAA
Drapeerija	ENNA JÜRINE		ENN NÕMMIK
Mehaanikud	HENRIK KIISLER ja JAAAN LUHAÄÄR		IVO UUKKIVI
Tislerid	HEINO PERTEL ja VAIDO MUUK		
Butafoor	ARDI AAV		
Teatri direktor	TIIT LAUR		
Peanäitejuht	PRIIT PEDAJAS		

Lisa 5. Värsiread eri versioonides

„Nähtamatu daam“

	<u>Valbuena Brionese</u> <u>versioon:</u>	<u>Sanga versioon:</u>	<u>Talveti versioon:</u>
I vaatus	1–1102		
1. pilt			
1. stseen		1–51	1–51
2. stseen		52–78	52–78
3. stseen		79–121	79–123
4. stseen		122–199	124–201
5. stseen		200–233	202–238
6. stseen		234–286	239–291
2. pilt			
1. stseen		287–337	292–343
2. stseen		338–433	344–436
3. stseen		434–524	437–529
3. pilt			
1. stseen		525–560	530–565
2. stseen		561–614	566–618
3. stseen		615–642	619–642
4. stseen		643–721	643–721
5. stseen		722–745	722–745
6. stseen		746–775	746–776
7. stseen		776–914	777–916
II vaatus	1103–2242		
1. pilt			
1. stseen		915–943	917–947
2. stseen		944–985	948–987
3. stseen		986–1072	988–1076
4. stseen		1073–1130	1077–1129
2. pilt			
1. stseen		1131–1146	1130–1144
2. stseen		1147–1189	1145–1188
3. stseen		1190–1202	1189–1197
4. stseen		1203–1229	1198–1225
5. stseen		1230–1253	1226–1249
6. stseen		1254–1282	1250–1278
7. stseen		1283–1307	1279–1303
8. stseen		1308–1409	1304–1404
3. pilt			
1. stseen		1410–1425	1405–1420
2. stseen		1426–1473	1421–1470
3. stseen		1474–1516	1471–1516
4. stseen		1517–1551	1517–1548
4. pilt			
1. stseen		1552–1611	1549–1608

5. pilt			
1. stseen		1612–1626	1609–1621
2. stseen		1627–1771	1622–1769
3. stseen		1772–1780	1770–1778
4. stseen		1781–1838	1779–1825
III vaatus	2243–3114		
1. pilt			
1. stseen		1839–1873	1826–1860
2. stseen		1874–1944	1861–1927
3. stseen		1945–2001	1928–1983
2. pilt			
1. stseen		2002–2005	1984–1998
2. stseen		2006–2071	1999–2064
3. stseen		2072–2082	2065–2075
4. stseen		2083–2091	2076–2085
3. pilt			
1. stseen		2092–2175	2086–2164
2. stseen		2176–2214	2165–2202
3. stseen		2215–2227	2203–2215
4. pilt			
1. stseen		2228–2304	2216–2289
2. stseen		2305–2321	2290–2305
3. stseen		2322–2348	2306–2330
4. stseen		2349–2427	2331–2406
5. stseen		2428–2439	2407–2418
6. stseen		2440–2495	2419–2471

„Elu on unenägu“

	<u>Ynduráini versioon:</u>	<u>Rodríguez Cuadrose versioon:</u>	<u>Talveti versioon:</u>
I vaatus		1–985	
1. pilt	1–77		1–77
2. pilt	78–276		78–285
3. pilt	277–338		286–349
4. pilt	339–474		350–484
5. pilt	475–579		485–585
6. pilt	580–857		586–847
7. pilt	858–889		848–881
8. pilt	890–985		882–984
II vaatus		986–2187	
1. pilt	986–1165		985–1162
2. pilt	1166–1223		1163–1224
3. pilt	1224–1339		1225–1348
4. pilt	1340–1375		1349–1390
5. pilt	1376–1439		1391–1457
6. pilt	1440–1547		1458–1564
7. pilt	1548–1617		1565–1638
8. pilt	1618–1693		1639–1726

9. pilt	1694–1705		1727–1739
10. pilt	1706–1723		1740–1762
11. pilt	1724–1763		1763–1800
12. pilt	1764–1814		1801–1855
13. pilt	1815–1883		1856–1910
14. pilt	1884–1955		1911–1988
15. pilt	1956–1995		1989–2030
16. pilt	1996–2017		2031–2052
17. pilt	2018–2047		2053–2084
18. pilt	2048–2147		2085–2181
19. pilt	2148–2187		2182–2224
III vaatus		2188–3319	
1. pilt	2188–2227		2225–2262
2. pilt	2228–2265		2263–2306
3. pilt	2266–2386		2307–2323
4. pilt	2387–2427		2324–2372
5. pilt	2428–2459		2373–2403
6. pilt	2460–2475		2404–2418
7. pilt	2476–2491		2419–2436
8. pilt	2492–2655		2437–2618
9. pilt	2656–2689		2619–2648
10. pilt	2690–3015		2649–2966
11. pilt	3016–3038		2967–2988
12. pilt	3039–3056		2989–3005
13. pilt	3057–3132		3006–3079
14. pilt	3133–3316		3080–3158

Lisa 6. Isiku- ja kohanimed eri versioonides

(Sulgudes on ära toodud värsirea number. Tühjad read tähistavad vaste puudumist.)

Isikunimed:

„Nähtamatu daam“

<u>Valbuena Brionese</u> <u>versioon:</u>	<u>Sanga versioon:</u>	<u>Talveti versioon:</u>
<i>Baltasar primero</i> (5)		
<i>Piramo</i> (9)		
<i>Tisbe</i> (10)		
<i>Tarquino</i> (16)		
<i>Lucrecia</i> (16)		
<i>Hero</i> (25)		
<i>Mira de Amescua</i> (28)		
<i>Amarilis</i> (32)		
<i>Abindarráez</i> (41)		
<i>Don Quijote</i> (254)	Don Quijote (196)	Don Quijote (198)
	Kolumbus (1023)	Kolumbus (1027)
	Kolumbus (1028)	Kolumbus (1032)
<i>Lucifer</i> (2048)		
<i>Amadís</i> (2608)		
<i>Belianís</i> (2609)		
<i>Lucifer</i> (2630)		

„Elu on unenägu“

<u>Ynduráini versioon:</u>	<u>Rodríguez Cuadrose</u> <u>versioon:</u>	<u>Talveti versioon:</u>
<i>Faetonte</i> (10)	<i>Faetonte</i> (10)	Phaethon (9)
<i>Humildad</i> (347)	<i>Humildad</i> (347)	Alandlikkus (359)
<i>Soberbia</i> (347)	<i>Soberbia</i> (347)	Kõrkus (358)
<i>Violante</i> (400)	<i>Violante</i> (400)	Violante (416)
<i>Aurora</i> (487)	<i>Aurora</i> (487)	Aurora (496)
<i>Palas</i> (488)	<i>Palas</i> (488)	Pallas (497)
<i>Flora</i> (489)	<i>Flora</i> (489)	Flora (498)
<i>Aurora</i> (492)	<i>Aurora</i> (492)	Aurora (501)
<i>Flora</i> (493)	<i>Flora</i> (493)	Flora (502)
<i>Palas</i> (493)	<i>Palas</i> (493)	Pallas (503)
<i>Eustorgio tercero</i> (515)	<i>Eustorgio tercero</i> (515)	Eustargio Kolmas (526)
<i>Clorilene</i> (521)	<i>Clorilene</i> (521)	Clorilene (532)
<i>Recisunda</i> (528)	<i>Recisunda</i> (528)	Recisunda (536)
<i>Amor</i> (555)	<i>Amor</i> (555)	Amor (561)
<i>Tales</i> (580)	<i>Tales</i> (580)	Thales (586)
<i>Euclides</i> (580)	<i>Euclides</i> (580)	Eukleides (587)
<i>Timantes</i> (608)	<i>Timantes</i> (608)	timanthesed (617)
<i>Lisipo</i> (609)	<i>Lisipo</i> (609)	lysipposed (618)

<i>Clorilene (660)</i>	<i>Clorilene (660)</i>	Clorilene (666)
<i>Séneca (840)</i>	<i>Séneca (840)</i>	Seneca (832)
<i>Astrea (1780)</i>		Astrea (1819)
<i>Astrea (1786)</i>	<i>Astrea (1786)</i>	Astrea (1826)
<i>Fénix (1833)</i>	<i>fénix (1833)</i>	
<i>Astrea (1891)</i>	<i>Astrea (1891)</i>	Astrea (1920)
<i>Astrea (1896)</i>	<i>Astrea (1896)</i>	Astrea (1925)
<i>Venus (1902)</i>	<i>Venus (1902)</i>	Venus (1932)
<i>Astrea (1926)</i>	<i>Astrea (1926)</i>	Astrea (1956)
<i>Astrea (1956)</i>	<i>Astrea (1956)</i>	Astrea (1989)
		Amor (1991)
<i>Ícaro (2041)</i>	<i>Ícaro (2041)</i>	Ikaros (2076)
<i>Belona (2488)</i>	<i>Belona (2486)</i>	Bellona (2433)
<i>Palas (2491)</i>	<i>Palas (2489)</i>	Pallas (2436)
<i>Dánae (2747)</i>	<i>Dánae (2745)</i>	Danae (2708)
<i>Leda (2747)</i>	<i>Leda (2745)</i>	Leda (2708)
<i>Europa (2747)</i>	<i>Europa (2745)</i>	Europe (2708)
<i>Eneas (2761)</i>	<i>Eneas (2759)</i>	Aeneas (2720)
<i>Violante (2810)</i>	<i>Violante (2808)</i>	Violante (2764)
<i>Diana (2888)</i>	<i>Diana (2886)</i>	Diana (2840)
<i>Palas (2889)</i>	<i>Palas (2887)</i>	Pallas (2841)
<i>Nerón (3047)</i>	<i>Nerón (3048)</i>	Nero (2997)

Kohanimed:

„Nähtamatu daam“

<u>Valbuena Brionese versioon:</u>	<u>Sanga versioon:</u>	<u>Talveti versioon:</u>
<i>Madrid (3)</i>		
	Madrid (37)	Madrid (37)
<i>Piamonte (61)</i>		
<i>Feria (62)</i>		
<i>Burgos (89)</i>		
	Madrid (188)	Madrid (190)
	Madrid (233)	Madrid (238)
<i>Madrid (248)</i>	Madrid (256)	
	Madrid (443)	Madrid (447)
<i>Madrid (555)</i>		
<i>Galicia (706)</i>		
<i>Asturias (706)</i>		
<i>Plazuela de la Cebada (899)</i>		
	Madrid (1156)	
<i>Escorial (1426)</i>	Eskurial (1161)	Escorial (1160)
<i>Madrid (1510)</i>		
<i>Troya (2087)</i>		
<i>Escorial (2248)</i>	Eskurial (1844)	Escorial (1831)
<i>Cementerio de San Sebastián (2260)</i>	Sebastiani kalmistu (1853)	Sebastiáni kalmistu (1840)

„Elu on unenägu“

<u>Ynduráini versioon:</u>	<u>Rodríguez Cuadrose versioon:</u>	<u>Talveti versioon:</u>
<i>Polonia (17)</i>	<i>Polonia (17)</i>	Poola (17)
<i>Etna (164)</i>	<i>Etna (164)</i>	Etna (167)
<i>Polonia (376)</i>	<i>Polonia (376)</i>	
<i>Polonia (387)</i>	<i>Polonia (387)</i>	Poola (387)
		Poolamaa (402)
<i>Polonia (516)</i>	<i>Polonia (516)</i>	Poola (526)
<i>Moscovia (530)</i>	<i>Moscovia (530)</i>	Venemaa (539)
<i>Moscovia (551)</i>	<i>Moscovia (551)</i>	Moskva, Venemaa (557)
<i>Polonia (602)</i>	<i>Polonia (602)</i>	Poola (612)
<i>Polonia (761)</i>	<i>Polonia (761)</i>	Poola (754)
		Poola (900)
<i>Moscovia (945)</i>	<i>Moscovia (945)</i>	Moskva (940)
<i>Polonia (1181)</i>	<i>Polonia (1181)</i>	Poola (1177)
<i>Polonia (1276)</i>	<i>Polonia (1276)</i>	Poolamaa (1278)
<i>Polonia (1342)</i>	<i>Polonia (1342)</i>	Poolamaa (1351)
<i>Moscovia (1356)</i>	<i>Moscovia (1356)</i>	Moskva (1367)
<i>Polonia (2016)</i>	<i>Polonia (2016)</i>	Poola (2050)
<i>Polonia (2126)</i>	<i>Polonia (2126)</i>	Poola (2161)
<i>Nicomedes (2218)</i>	<i>Nicomedes (2216)</i>	Nikomedes (2252)
<i>Niceno (2219)</i>	<i>Niceno (2217)</i>	
<i>Moscovia (2256)</i>	<i>Moscovia (2254)</i>	
<i>Moscovia (2287)</i>	<i>Moscovia (2285)</i>	Moskva (2294)
<i>Polonia (2447)</i>	<i>Polonia (2445)</i>	Poolamaa (2391)
<i>Polonia (2498)</i>	<i>Polonia (2496)</i>	Poola (2441)
<i>Roma (2657)</i>	<i>Roma (2655)</i>	Rooma (2619)
<i>Polonia (2703)</i>	<i>Polonia (2701)</i>	Poolamaa (2662)
<i>Moscovia (2733)</i>	<i>Moscovia (2731)</i>	Moskvamaa (2694)
<i>Troya (2761)</i>		Trooja (2721)
<i>Polonia (2790)</i>	<i>Polonia (2788)</i>	Poola (2748)
<i>Babilonia (2803)</i>	<i>Babilonia (2801)</i>	Babülon (2757)
<i>Polonia (2843)</i>	<i>Polonia (2841)</i>	Poola (2796)
<i>Polonia (2850)</i>	<i>Polonia (2848)</i>	Poola (2802)
<i>Polonia (3155)</i>	<i>Polonia (3156)</i>	Poola (3106)

Lisa 7. Stroofivormid värsiridade kaupa eri versioonides

„Nähtamatu daam“

<u>Valbuena Brionese versioon:</u>		<u>Sanga versioon:</u>		<u>Talveti versioon:</u>	
I vaatus 1–368	<i>romance</i>	I vaatus 1–286	8-silbiline riimita neliktrohheus	I vaatus 1–291	8-silbiline riimita neliktrohheus
369–652	<i>redondilla</i>	287–524	9-silbiline blankvärss	292–529	9-silbiline blankvärss
653–780	<i>silva</i>	525–642	11- ja 7- silbiline riimvärss	530–565 566–603 604–642	11- ja 7-silbiline blankvärss 11- ja 7-silbiline riimvärss 11- ja 7-silbiline blankvärss
781–1002	<i>romance</i>	643–821	8-silbiline riimita neliktrohheus	643–822	8-silbiline riimita neliktrohheus
1003–1102	<i>redondilla</i>	822–914	9-silbiline blankvärss	823–916	9-silbiline blankvärss
II vaatus 1103–1310	<i>romance</i>	II vaatus 915–1075	8-silbiline riimita neliktrohheus	II vaatus 917–1079	8-silbiline riimita neliktrohheus
1311–1410	<i>décima</i>	1076–1152	9-silbiline blankvärss	1080–1150	9-silbiline blankvärss
1411–1530	<i>redondilla</i>	1153–1229	9-silbiline blankvärss	1151–1225	9-silbiline blankvärss
1531–1730	<i>romance</i>	1230–1409	8-silbiline riimita neliktrohheus	1226–1404	8-silbiline riimita neliktrohheus
1731–1888	<i>silva</i>	1410–1519	11- ja 7- silbiline riimvärss	1405–1520	11- ja 7-silbiline blankvärss
1889–1916	<i>soneto</i>	1520–1551	11-silbiline riimvärss	1521–1548	11- ja 7-silbiline blankvärss
1917–2028	<i>redondilla</i>	1552–1654	9-silbiline blankvärss	1549–1650	9-silbiline blankvärss
2029–2242	<i>romance</i>	1655–1838	8-silbiline riimita neliktrohheus	1651–1825	8-silbiline riimita neliktrohheus
III vaatus 2243–2292	<i>quintilla</i>	III vaatus 1839–1881	9-silbiline blankvärss	III vaatus 1826–1868	9-silbiline blankvärss
2293–2422	<i>décima</i>	1882–1944	9-silbiline	1869–1927	9-silbiline

			blankvärss		blankvärss
2423–2592	<i>romance</i>	1945–2091	8-silbiline riimita neliktrohheus	1928–2085	8-silbiline riimita neliktrohheus
2593–2672	<i>quintilla</i>	2092–2178	9-silbiline blankvärss	2086–2167	9-silbiline blankvärss
2673–2910	<i>romance</i>	2179–2388	8-silbiline riimita neliktrohheus	2168–2368	8-silbiline riimita neliktrohheus
2911–3034	<i>silva</i>	2389–2422	11- ja 7- silbiline riimvärss	2369–2401	11- ja 7-silbiline blankvärss
3035–3114	<i>romance</i>	2423–2495	8-silbiline riimita neliktrohheus	2402–2471	8-silbiline riimita neliktrohheus

„Elu on unenägu“

	<u>Ynduráini ja Rodríguez</u> <u>Cuadrose versioonid:</u>	<u>Talveti versioon:</u>
I vaatus 1–102	<i>Silva</i>	vaba- ja blankvärss
103–272	<i>Decimal</i>	
273–474	<i>Romance</i>	
475–599	<i>Quintilla</i>	
600–985	<i>Romance</i>	
II vaatus 986–1223	<i>romance</i>	vaba- ja blankvärss
1224–1547	<i>redondilla</i>	
1548–1723	<i>silva</i>	
1724–2017	<i>romance</i>	
2018–2187	<i>décima</i>	
III vaatus 2188–2427	<i>romance</i>	vaba- ja blankvärss
2428–2491	<i>octava real</i>	
2492–2655	<i>redondilla</i>	
2656–2689	<i>silva</i>	
2690–3015	<i>romance</i>	
3016–3097	<i>redondilla</i>	
3098–3319	<i>romance</i>	